

© सगुडार्ग प्रकाशन, दल्लु-७
प्रथम संस्करण, १९७२

मूल्य : षडह रुपये

प्रकाशक
.. . प्रकाशन
७ बंगलु, रोड, दल्लु-७

मुद्रक
सहयोगी प्रेस
२६८ मुटुडीगज, इलाहाबाद

• - Kala By Dr. Ram Lakhan Shukla Rs 15/-



वषय-सूची

३१०
—शा.दि.प.

प्रथम खंड—उपन्यास-कला-सिद्धान्त

१. उपन्यास : परिभाषा और विशेषता	१-१०
२. कथानक	११-२२
३. चरित्र-चित्रण	२३-३३
४. कथोपकथन	३४-३६
५. देश-काल-वातावरण	४०-४६
६. शैली	४७-५५
७. उद्देश्य	५६-६२
८. उपन्यास के प्रकार	६३-७६
९. भावार्थ और यथार्थ	८०-८५
१०. उपन्यास क्या कला-रूप है ?	८६-९१

द्वितीय खंड—प्रतिक्रियाएँ

१. गोदान	९५-१०३
२. नदी के द्वीप	१०४-११४
३. मृगनयनी	११५-१२४
४. दिग्गज	१२५-१३२
५. बाणमट्ट की धारमकथा	१३३-१४२
६. बाद-बादलेख	१४३-१५२
७. अपने अपने भजनबी	१५३-१६३

प्रथम खंड

उपन्यास : परिभाषा और विशेषता

हिन्दी साहित्य में उपन्यास भी कुछ नवीनतम विभागों में से एक है । अंग्रेजी में जिसे नॉवेल, कहते हैं, बंगला में उसे 'उपन्यास' नाम से अभिहित किया जाता है और बंगला के समान ही हिन्दी में यह विधा उपन्यास नाम से प्रचलित है । अंग्रेजी में 'नॉवेल' शब्द लैटिन 'Novus' शब्द से व्युत्पन्न हो कर आया है । 'Novus' का शाब्दिक अर्थ नवीन होता है । अंग्रेजी में 'नॉवेल' शब्द कुछ दिनों तक 'नवीन' और 'लघु गद्य कथा' दोनों अर्थ को धोतीत करता था, किन्तु अठारहवीं शताब्दी के पश्चात् साहित्य विधा के रूप में यह प्रतिष्ठित हो गया और आज जिस अर्थ में उनका प्रयोग होता है, वह अर्थ भी निश्चित हो गया । इतालवी भाषा में 'नॉवेला' (Novella) शब्द लघु कथा के लिए प्रयुक्त होता है । अंग्रेजी का 'नॉवेल' शब्द प्रत्यक्षतः 'नॉवेला' से प्रभावित है जो 'Novus' से व्युत्पन्न हुआ है । इतालवी शब्द 'नॉवेला' का अर्थ पारम्परिक से प्रतिकूल मौलिक कहानी ही नहीं होता, बरन् वह कहानी होता है जो वर्तमान में ही घटित हो अथवा जिसे घटित हुए अधिक समय न हुआ हो । इससे यह बात स्पष्ट हो जाती है कि नॉवेल नवीनता का द्योतन तो कराता ही है, साथ ही वह इस तथ्य का भी द्योतन कराता है कि उसका सम्बन्ध प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में वर्तमान जीवन से है । इस सामान्याभिधान का कुछ अन्त भी विद्यमान है : उपन्यास जो सुदूर भूत के समय का चित्रण करता है, उसे ऐतिहासिक उपन्यास कहते हैं । यह एक विशिष्ट नाम है और संभवतः इसे विशिष्ट नाम इसलिए दिया जाता है कि यह विशिष्ट वस्तु का निरूपण करता है । यह संभवतः इस रूप में इस कारण से ग्रहण किया जाता है कि इसमें जिन वस्तुओं का निरूपण होता है, उनकी वास्तविकता सदिग्ध ही रहती है क्योंकि उन्हें न तो लेखक ने और न तो पाठकों ने ही प्रत्यक्ष रूप में अनुभूत किया है । 'नवीन' अर्थ को प्राधान्य देने के कारण गुजराती के विद्वान 'नॉवेल' का नवन कथा कहते हैं और उर्दू साहित्य में 'नॉवेल' शब्द ही ग्रहण कर लिया गया है । मराठी में 'नॉवेल' को 'कादंबरी' कहते हैं । संस्कृत के सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'कादंबरी' की रचना, सरस्वती और

उपन्यास के अन्तर्गत में हमारी कल्पना को स्वरूप देना पड़ता है और हमें उसे एक निश्चित रूप देने के लिए हमें अधिक संशोधन में प्रवृत्त करने के समर्थन में सामर्थ्यपूर्वक और जीवन्ती का अनुसरण करना पड़ता है।

उपन्यास एक से जिया जाता है। प्राचीन महाकाव्यों की विरह-वस्तु अतिशयोक्तिपूर्ण या शौर्यपूर्ण रही है। उनमें उनकी वर्णन-शक्ति सामान्य रही है। इसी प्रकार उपन्यास की विरहवस्तु तथा रूप में निश्चित है जो सामान्य जन की वास्तविकता का अभ्यास है।

उपन्यास की कहानों का दृष्टि नन्ही होना एक ऐसा प्रश्न है जो कठिन समस्या उत्पन्न कर देता है। नाटक का अभिनय किसी निश्चित अवधि तक सीमित हो सकता है, परन्तु उपन्यास के सम्बन्ध में ऐसा नहीं कहा जा सकता। उसकी कोई सीमा निर्दिष्ट नहीं की जा सकती। कुछ लोग उपन्यास में दो भाग मानेंगे या पंचम दृष्टि में अधिक ध्यान होना आवश्यक मानते हैं, पर हम प्रकार की कोई सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती।

उपन्यास की परिभाषा में यह कहा गया है कि वह भूत या वर्तमान समय के पात्रों और क्रियाओं का चित्रण करना है जो यथार्थ जीवन का प्रतिनिधित्व करते हैं। परिभाषा का यह अंग हमें समस्या के मुख्य सिद्धांत की ओर ले जाता है। उपन्यास में जिन यथार्थ पर ध्यान दिया जाता है वह यथार्थ महाकाव्य के यथार्थ की तुलना में अधिक सीमित और अधिक सामान्य होता है। उपन्यास के जो पात्र होते हैं वे महाकाव्य के पात्रों की तुलना में सामान्य जीवन के आधार से बाहर नहीं प्रतीत होते और उनकी क्रियाएँ सामान्य जीवन में अधिक सम्भव रहती हैं और अधिक स्वाभाविक होती हैं।

कम या अधिक जटिल कथानक अधिक महत्वपूर्ण समस्या उत्पन्न करता है जो उपन्यास की अन्य कल्पना प्रभाव गल्पों में वृद्धि कर देता है। कहानी अथवा कथा में सामान्यतः जो वर्णनविन्यास रहता है, उसकी तुलना में उपन्यास का वर्णन-विन्यास उच्च स्तर का होता है। कहानी काल क्रम में व्यवस्थित घटनाओं का वर्णन है, जबकि कथानक में घटनाएँ कार्य-कारण की शृंखला में व्यवस्थित की जाती हैं।

सामान्य रूप में उपन्यास की परिभाषा देना संभव नहीं है, किन्तु व्यापक दृष्टि से यह कहा जा सकता है कि यह गद्य-साहित्य का अत्यन्त महत्वपूर्ण रूप है, जिसका आधार कथा है। वह कथा वास्तविक हो सकती है अथवा कल्पित हो सकती है। कथा की प्रस्तुति में कल्पना का योग नितान्त आवश्यक है। कुतूहल के साथ मानवीय भाव-भूमि का प्रकाशन उसका चरम लक्ष्य होता है और किसी न किसी प्रकार के निदान की आधार-भूमि पर उसकी निर्मिति होती है। कविता के समान वह सांस्कृतिक तत्व का प्रकाशन नहीं कर सकता, वरन् अत्यन्त व्यापक धारणा पर जीवन के ठोस

सांस्कृतिक दृष्टि को उन्नत करने का प्रयास करना ही मानवीय भावों का प्रकाशन भी हो जाए और पाठक उन्हें अनुभूति भी कर सकें। यह एक ऐसा साहित्यिक रूप है, जिसमें सामान्य में महान् विचार और विचारक आदर्श व्यक्तियों और अनुभूतिमान जीवन के सम्बन्ध में अपनी मानवीय प्रतिभा व्यक्त करके और विचारक रूप में अभिव्यक्त कर सकते हैं।

उपन्यास को किसी निश्चित परिधि में सीमित और उसकी कोई निश्चित परिभाषा देना बहुत ही कठिन है। गुणवत्ता कथाओं में युक्त रचनाएँ और विविध कथा-प्रवाह की रचनाएँ भी उपन्यास ही कहो जाती हैं। अर्थात् का 'मुनिविद' विचार कथा-प्रवाह विविध है, उपन्यास नाम ग ही मान्यता प्राप्त किया जाता है और सारे का गुणवत्ता उपन्यास 'संत ७८ सचित्र' भी इसी नाम में अभिहित होता है। हिन्दी में देवकीनन्दन खत्री की 'पद्मकांता संतति,' प्रेमचन्द का 'गोदान' और मजुमदार का 'मृग-मृग-मृग-मृग' सभी उपन्यास नाम में ही जाने जाते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि उपन्यास विधा का फलक अत्यन्त विस्तीर्ण है और इसमें ऐसी बहुत सारी रचनाओं का समावेश हो जाता है, जिनमें अनेक दृष्टियों से रोचक है, किन्तु यह सुनिश्चित है कि उपन्यास मानवीय जीवन के विविध पक्षों का प्रकाशन है। पटनाई लौकिक मनोवैज्ञानिक कहती भी हो सकती हैं, किन्तु वे अंततः मानवीय जीवन से ही सम्बन्ध होगी और किसी न किसी रूप में मानव-अनुभूति को ही प्रकाशित करेंगी, क्योंकि रचनाकार जो कुछ प्रस्तुत करेगा, उसमें उसके हृदयगत भाव और उसकी प्रवृत्ति-प्रवृत्ति अनुभूति का ही संस्पर्श रहेगा।

उपन्यास वास्तविक जीवन की काल्पनिक कथा है। "मैं उपन्यास को मानव-जीवन का बिना मान सम्मत्ता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल उद्देश्य है।" १ धार्वार्य रामचन्द्र शुक्ल के अनुसार "वर्तमान जगत् में उपन्यासों की बड़ी शक्ति है। समाज जो रूप धारण रहा है, उसके भिन्न-भिन्न पक्षों में जो प्रवृत्तियाँ उत्पन्न हो रही हैं, उपन्यास उनका विस्तृत प्रत्यक्षीकरण ही नहीं करते, आवश्यकतानुसार उनके ठीक विन्यास, सुधार अथवा निराकरण की प्रवृत्ति भी उत्पन्न कर सकते हैं।...लोक या किसी जनसमाज के बीच काल की गति के अनुसार जो मूढ़ और चिरम परिस्थितियाँ सही होती रहती हैं, उनको गोचर रूप में सामने लाना और कभी-कभी निस्तार का मार्ग भी प्रवृत्ति करना उपन्यास का काम है।" २ उपन्यास और काव्य के पारस्परिक अनिष्ट सम्बन्ध पर जोर देते हुए वे कहते हैं।

१. शुक्ल विचार, प्रेमचन्द, पृष्ठ ७१।

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ २११।

“उत्तर दोर उन्हे के लगे लगे को लेकर उन्हे बाद भी बगल में लेना दोर
लगाता है। एक हिन्दी दोर भाव-व्यक्ति को प्रधान रखा, दूसरा घटनाओं के
संसार द्वारा विभिन्न परिस्थितियों की उद्घाटना की। उन्हाय न जाने किसी ऐसी
परिस्थिति में आने लगे हैं जो वास्तव धारा के लिए प्रत्यक्ष मार्ग योग्य हैं।”
काव्य में उन्हाय प्रगाढ़ द्वितीय उन्हाय की परिभाषा देने हुए कहते हैं। “उन्हाय
काव्यिक दुःख की दोर है। नये युग के प्रचार के साथ-साथ उन्हाय का प्रचार हुआ
है। साधुनिक उन्हाय केवल कदा मान नहीं है, और पुरानी कथाओं और सांसारिक-
काव्य की भाँति कदा-भूत का घटना लेकर उन्हायों, लोको, दोरकों और श्रेणों की
सदृश और गरम पदों से सुशोभित पदावली की घटा दिखाने का कोशिश भी नहीं है।
यह साधुनिक वैयक्तिकतावादी दृष्टिकोण का परिणाम है। इसमें लेकर करना एक
निश्चित मन प्रकट करना है और कथानक को इस प्रकार से गजाना है कि पाठक
कथानक ही उनके उद्देश्य को दर्शन कर सके और उनमें प्रभावित हो सके। लेखकों
का इस प्रकार का वैयक्तिक दृष्टिकोण ही नए उन्हायों की आरम्भ है। कथानक को
मनोरञ्जक और निर्दोष बनाकर और पात्रों के मजबूत चरित्र-निर्माण तथा भाषा की
अनादर सहज प्रवाह की योजना के द्वारा उन्हायकार अपने वैयक्तिक मन को ही
गहरा स्वीकार करता है। जिस उन्हायकार के पास साधुनिक युग की जटिल समस्याओं
के समाधान के योग्य करना प्रथम वैयक्तिक मन नहीं है वह साधुनिक पाठको को आकर्षित
नहीं कर सकता।”^१ डॉ० भगीरथ मिश्र के अनुसार “युग की गतिशील पृष्ठभूमि पर
सहज ऐसी से स्वाभाविक जीवन की एक पूर्ण व्यापक भाँकी प्रस्तुत करने वाला गद्य-
वाक्य उन्हाय कहलाता है।”^२ डॉ० श्यामसुन्दर दाग को परिभाषा है “उन्हाय
मनोव्यक्त वास्तविक जगत् की काल्पनिक कथा है।”^३ डॉ० गुलाब राय के शब्दों में
“उन्हाय कार्य-कारण-श्रृंखला से बंधा हुआ वह गद्य कथानक है जिसमें अपेक्षाकृत
अधिक विस्तार तथा पैचीदगी के साथ वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व करने वाले
व्यक्तियों में सम्बन्धित वास्तविक वा काल्पनिक घटनाओं द्वारा मानव-जीवन के सत्य का
रसात्मक रूप में उद्घाटन किया जाता है।”^४ साहित्य दोर में उन्हाय ही एक ऐसा
उत्तर है, जिसके द्वारा सामूहिक मानव-जीवन में समस्त मानवों एवं विन्ताओं

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ २१७।

२. हिन्दी साहित्य, पृष्ठ ४१३-४१४।

३. काव्य-शास्त्र, डॉ० भगीरथ मिश्र, पृष्ठ ७६।

४. साहित्यालोचन, पृष्ठ १८०।

५. काव्य के रूप, पृष्ठ १५।

के साथ सम्पूर्ण रूप में अभिव्यक्त हो सकता है । मानव-जीवन के विविध विषयों को चित्रित करने का जितना अधिक अवकाश उपन्यासों में मिलता है उतना अन्य साहित्यिक उपकरणों में नहीं ।^१ अन्य बहुत से चिन्तकों और आलोचकों ने उपन्यास के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं । उपन्यास की परिभाषा के सम्बन्ध में किसी निष्कर्ष पर आने से पूर्व कतिपय पारिभाषिक विद्वानों की एतत्सम्बन्धी धारणा को प्रस्तुति निम्न आवश्यक है । राल्फ फॉक्स के अनुसार "उपन्यास केवल काल्पनिक कथन नहीं है, यह मानव-जीवन का गद्य है, यह प्रथम कला है जिसने मानव को सम्पूर्णता में देने और उसे अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया है ।"^२ सॉर्ज डेविड मिमिन उपन्यास की परिभाषा देते हुए कहते हैं कि "उपन्यास एक ऐसी कलाकृति है जो हमें जीवन जगत् में परिचित कराती है । यह जगत् बहुत कुछ हमारे यथार्थ जगत् के ही समान होता है, किन्तु उसका ध्येय विशिष्ट व्यक्तित्व होता है ।"^३ रॉबर्ट लिडन इन बातों पर जोर देते हैं कि साहित्यिक विधा के रूप में उपन्यास में ध्येय भी नवीनता का स्वरूप है ।^४ उपन्यास के सम्बन्ध में प्रिडले का मत है कि "उपन्यास गद्य में विनिर्गत कथा है, जिसमें प्रधानतः काल्पनिक पात्र और घटनाएँ रहती हैं ।"^५ यह जीवन का सत्य बिन्दुन गद्या विवाद दायंग है और साहित्य की अन्य विधाओं की तुलना में इसका स्वरूप भिन्न होता है । उपन्यास को हम ऐसे कथानक के रूप में ले सकते हैं जो सत्य और कुछ वर्णन-मात्र हो, मानवीय व्यवहार का निरूपण हो या चरित्रों का प्रकाशन हो यथार्थ विषय जीवन-दर्शन का माध्यम हो ।^६ बरार रोड के विचार से "उपन्यास यथार्थ मानव-जीवन और व्यवहार का निरूपण है । जगत् में तत्कालीन समाज का ही चित्रण होता है । उपन्यास हमें गहराई में यथार्थ का साधन प्रस्तुत करता है कि वास्तविक जगत् की प्रकृति के आधार पर अभिव्यक्त हो उठता है और लक्ष्य विद्वानों को यथार्थ समझने एवं उपन्यास के बलिष्ठ घटनाओं और पात्रों के साथ सम्पर्क में आने में सहायता देता है ।^७ हमें इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उपन्यास के अन्तर्गत विविध प्रकार के उपन्यास हैं जिनमें से कुछ निम्नलिखित हैं ।

उपन्यास के अन्तर्गत निम्नलिखित प्रकार के उपन्यास हैं ।

१. ऐतिहासिक उपन्यास ।
२. साहित्यिक उपन्यास ।
३. हार्डि उपन्यास ।
४. एडमंड्स उपन्यास ।
५. एडमंड्स उपन्यास ।
६. एडमंड्स उपन्यास ।
७. एडमंड्स उपन्यास ।

उपन्यास पाठक की रचना के सामने नया संसार प्रस्तुत करता है। कभी-कभी उसे ध्वंसेरित करना पाठक को दबिकर प्रतीत होता है। कुछ उपन्यासों में पल्पना-जगत् ऐसी भाँति उत्पन्न करता है, और ऐसा दबिकर प्रतीत होता है कि पाठक उसमें हूब जाने में सतोष का अनुभव करता है। पाठक उपन्यास में हूब जाने की अपेक्षा यदि उसे घनातक भाव से ग्रहण करता है, तभी वह उम रूप को निर्मिति कर सकता है, जिसकी उगे खोज रहती है। उपन्यास जीवन का चित्र है। पाठक यदि जीवन से परिचित है तो उसे यह जानने का प्रयत्न करना चाहिए कि जो उपन्यास उसके सामने है वह क्या जीवन के समान ही सत्य, स्पष्ट और संभव्यवादी है। इसी आधार पर वह आस्वादन-धालोवन कर सकता है।

फॉर्स्टर के अनुसार उपन्यास में कहानी-तरव प्रधान होता है। यह उपन्यास का मौलिक पक्ष है, जिसके बिना उसका अस्तित्व नहीं हो सकता। उपन्यास का यह ऐसा पक्ष है जो समस्त उपन्यासों में सामान्य होता है। यह रीढ़ के समान होता है। इसका आरम्भ और इसका अंत आकस्मिक होता है। पाठक यह जानने के लिए उत्सुक रहता है कि भागे क्या हुआ। उत्सुकता सार्वभौमिक है और इसी कारण उपन्यास की रीढ़ कहानी है। कुतूहल मानव की आदिम शक्ति है। कहानी घटनाओं का काल-क्रम से वर्णन प्रस्तुत करती है। इसमें कुतूहल जागृत करने की प्राथमिक शक्ति होती चाहिए। यदि इसमें कुतूहल जागृत करने की शक्ति नहीं होगी तो इसमें एक प्रकार का शैथिल्य आ जाएगा।

उपन्यासकार अपनी कृति का आरम्भ अपनी अनुभूति के आधार पर करता है। जीवन का प्रत्यक्ष प्रभाव किस रूप में उस पर पड़ता है और जीवन का निरीक्षण वह किस रूप में करता है, वस्तुतः यही वह आधार होता है, जिस पर उसकी कृति अवलम्बित रहती है। किन्तु अपनी अनुभूति को अपनी रचना में प्रयुक्त करने से पूर्व उसे ऐसी शक्त विकसित करनी चाहिए, जिससे वह अपनी अनुभूति को दूरीकृत रूप में प्रस्तुत कर सके। ऐसा होने पर वह अपनी कृति में क्रियात्मक रूप में विद्यमान भी रहेगा और एक प्रेक्षक के रूप में दूर भी स्थित रहेगा। जीवन के निकट सम्पर्क में रहने वाले कलाकार ही महत्वपूर्ण कृतियाँ सृजित कर सकते हैं। उपन्यास सामाजिक जीवन के तत्वों का प्रतिबिम्ब होता है। इस कारण जीवन से निकट सम्पर्क होना कलाकार के लिए अनिवार्य होता है। उपन्यासकार की वैयक्तिक भावनाओं का प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में उसकी रचना पर प्रभाव पड़ना अपरिहार्य है और आवश्यक भी है, किन्तु लेखक के लिए इन बातों की सतर्कता आवश्यक होती है कि उसकी रचना में आत्मकथात्मक भावनाओं का प्राधान्य न हो जाए। विषय भवता साहित्यिक रूप का अपने भाव में कोई विशेष महत्व नहीं होता, उनमें लेखक की उपस्थिति महत्वपूर्ण होती है। लेखक

कथानक या कथास्तु

फॉर्टर के अनुसार काल-क्रम में व्यवस्थित घटनाओं का वर्णन कहानी है। कथानक भी घटनाओं का ही वर्णन है, किन्तु उसमें कारण-कार्य श्रृंखला पर अधिक बल दिया जाता है। 'राजा मर गया और तब रानी मर गई,' यह कहानी है। 'राजा मर गया और राजा की मृत्यु से दुःखित रानी मर गई,' यह कथानक है। इसमें काल-क्रम गुरद्वितीय है, किन्तु कारण-कार्य श्रृंखला का भाव उस पर छा गया है। अथवा पुनः इस रूप में कहा जा सकता है 'रानी मर गई, कोई तब तक यह जान न सका, क्यों ? जब तब कि यह न जाना जा सका कि राजा की मृत्यु से दुःखित होकर वह मर गई।' यह ऐसा कथानक है, जिसमें रहस्य भी है और जो उच्च स्तर पर विकसित किया जा सकता है। इसमें काल-क्रम का विराम हो जाना है और यह कहानी से बड़ा तक दूर हो जाता है, जहाँ तक इसकी नीमाएँ दूर होने देती हैं। रानी की मृत्यु पर ही विचार किया जाए। यदि कहानी है तो प्रश्न उठेगा 'और तब ?' और यदि कथानक है तो प्रश्न होगा 'क्यों ?' उपन्यास के उक्त दोनों स्वरूपों में यही मौलिक अंतर है। कथानक समावधान व्यक्तियों के सामने प्रस्तुत नहीं किया जा सकता। ये 'और तब' तक ही सीमित रहेंगे। उसमें केवल कुतूहल होगा, जबकि कथानक को प्रशंसित करने के लिए बुद्धिमानी और स्मरण-शक्ति दोनों आवश्यक हैं। कुतूहल आदिम वृत्ति है जो उपन्यास के कथानक को समझने से सहायभूत नहीं होता। कथानक में रहस्य अथवा विस्मय का कोई न कोई तत्व होता है, किन्तु इसकी प्रशंसा बुद्धिमान् व्यक्ति ही कर सकता है। 'और तब' कहने वाला पाठक प्रशंसा करना तो दूर, उसे ग्रहण भी नहीं कर सकता। बुद्धिमानी और स्मरण-शक्ति दोनों का निकट सम्बन्ध है। जो स्मरण नहीं रख सकता, वह समझ भी नहीं सकता। कथानक-निर्माता भी अपने पाठकों से अपेक्षा रखता है कि वे कथानक के सूत्र और तत्व को स्मरण रखें और पाठकों से आह्वान है कि कथानक निर्माता मर्यादित रूप में, शब्दों का उपयोग किए बिना अपने कथानक को प्रस्तुत करे। सामान्य अथवा जटिल कथानक प्रवाह सभी अविच्छिन्न रूप में

अधिक समीचीन मिले होगा। किसी भी कला-कृति का समग्र रूप में अध्ययन ही उचित मंड होगा है। धर्म-उपाय को गृह्य-गृह्य कर देने में कला-गौरव कुछ भीमा रूप में प्रतिष्ठित हो जाना है, तथापि कला-गौरव के सम्यक् मूल्यांकन के लिए धर्म-उपायों का अध्ययन अनिवार्य प्रतीत होगा है। धर्मों-उपायों का यथोचित विकास, संतुलन और सम्मति ही कला-कृति के सम्यक् विकास, संतुलन और सम्मति के निर्णायक होते हैं और उगकी प्रभावान्विति के नियामक तत्व होते हैं। किसी भी सुन्दर कला-कृति के गौरव का निर्माण उनके धर्म-प्रत्यय के गौरव पर ही निर्भर करता है। उपन्यास-साहित्य भी आधुनिक कला-रूपों में अत्यन्त समादृत और बहुवचन कला-रूप है। आज तक के इस विकास को देखते हुए हम इसके छह तत्वों के सम्बन्ध में कुछ बातें कहने की चेष्टा करेंगे। उपन्यास-साहित्य की आधुनिक धारणा के साथ ही ये छहों तत्व उपन्यास के साथ जोड़ दिए गए हैं और उन्हीं के आधार पर किसी भी उपन्यास का आलोचन-विवेचन किया जाता है। इस प्रकार का आलोचन-विवेचन स्थूल दृष्टि का ही परिचायक है, क्योंकि समग्र रूप में रचना का प्रभाव ही उसकी विशेषता-महता का प्रकाशक होता है। हमारा यह विवेचन सैद्धान्तिक है। इस कारण परम्परा से ग्रहीत छहों तत्वों का विचार विवेचन नितास्त अपेक्षित है। ये तत्व हैं—कथानक, चरित्र-चित्रण, कथनोपकथन, काल और व ———— और तत्त्व । एक-एक तत्व का हम आगे एक-एक अध्याय में अलग-अलग

त्रिधा से सर्वथा विरहीत हो। पात्रों के ऐसे मनोभाव, मुग-दुःख हो सकते हैं जिन्हें कथानक के माध्यम से व्यक्त नहीं किया जा सकता।

परम्पू के अनुसार कथानक बनने-पान में पूर्ण होना चाहिये और उनकी एक ही त्रिधा प्रदान होनी चाहिये। उनकी आरम्भ, मध्य और अन्त होना चाहिये। त्रिधा-निति पर उन्होंने उपादा जोर दिया है। कवि या लेखक को यथार्थ घटना प्रस्तुत करना आवश्यक नहीं है। उसे सम्भाव्य घटना का वर्णन करना चाहिये। वस्तुतः उसे कथानक निर्माण में इतना कुशल होना चाहिये कि वह काल्पनिक रूप में जो कुछ भी प्रस्तुत करे, यथार्थ जगत् में जियो ॥ विमो रूप में उन प्रकार की घटना सम्भाव्य प्रतीत हो। परम्पू कथानक के दो प्रकार मानते हैं—गरल और जटिल। कथानक की सरलता और जटिलता को परम्पू ने त्रिधा की गरलता और जटिलता में सम्बद्ध किया है, किन्तु नाटक पर यह गिज्ञान प्रयुक्त किया जा सकता है। जटिलता ग्राह्य की अन्य विधाओं का प्रदत्त है, त्रिधा के आधार पर सरलता और जटिलता का निश्चय नहीं किया जा सकता, परम्पू कथानक का घटना-क्रम ही उसका निर्णायक हो सकता है।

उपन्यास का कथानक दो प्रकार का होता है—गरल और गुम्फित। सरल कथानक में एक ही कहानी होती है, उसमें सहायक कहानियाँ नहीं होती। गुम्फित कथानक में एक में अधिक कहानियाँ होती हैं। प्रधान कहानी को प्राधिकारिक और गौण को प्राणगिक कहते हैं। सरल कथानक के निर्माण में लेखक को अधिक प्रयत्न नहीं करना पड़ता, पर गुम्फित कथानक के निर्माण में उसे अधिक सावधान रहना पड़ता है। एक में अधिक कहानियों को एक सूत्र में इन प्रकार गुम्फित करना पड़ता है कि वे भावना में मिलकर एक हो जाएँ। ऐसा न हो कि किसी कहानी का सूत्र ऊपर से बिपकाया हुआ प्रतीत हो। दो या अनेक कथाओं को एक सूत्र में जोड़ने के लिए प्रतिरिक्त सावधानी अपेक्षित होती है और कथाओं को इस रूप में रखना पड़ता है कि ऐसा प्रतीत हो कि प्राधिकारिक कथा के भीतर से ही प्राणगिक कथा का विकास अनिवार्य रूप में हो गया है। इस प्रकार के कथा सूत्रों को जोड़ने में कभी-कभी घड़े-बड़े कलाकार भी चूक जाते हैं। बहुत से लोग प्रेमचन्द के 'गोदान' के दोनों कथानकों को लेकर यह प्रश्न उठाते हैं कि दोनों एक दूसरे से मिल नहीं पाये हैं, दोनों के अस्तित्व स्वतन्त्र हैं और दोनों दो समानान्तर रेखाओं के समान एक दूसरे में समान दूरी पर प्रवहमान हैं, कहीं-कहीं एक दूसरे को छू कर पुनः समानान्तर दूरी प्राप्त कर लेते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि दोनों एक दूसरे से मिलकर एकाकार नहीं हो गए हैं, दोनों के मिलन से कोई घोल तैयार नहीं हुआ है और जो सम्भव भी नहीं था क्योंकि प्राणगिक कथानक प्राधिकारिक के प्रवाह में सहायक होकर किसी न किसी रूप में प्रधान-अस्तित्व भी बनाए रहता है और अधिकांशतः प्राधिकारिक के अस्तित्व पर निर्भर करता

प्रवाहित हो सकता है, जब कि कथानक-गुंथी पाठकों की स्मरण-शक्ति को ध्यान में रखकर बिना या इतिहास करने हुए घटना कथानक को नया मोड़ देता है घटना स्वाभाविक रूप में प्रवाहित करती हुई बिस्मय या रस का सूत्रन करता है घटना उभे उद्घाटित करता है।

यही कथानक विवेक रूप में धारणक होता है जिसमें रक्षणात्मकता एवं रक्ष में होती है कि पाठक पढ़ता जाता है घोर रहस्य की पार्श्व उभरती जाती है। कभी-कभी घटनाओं का रक्षणात्मक रूप ऐसा होता है जो पार्श्व घोर चरित्रों के स्वाभाविक विकास में नया मोड़ प्रस्तुत कर देता है घोर पात्र या चरित्र पाठकों के सामने पूर्णतया भिन्न रूप में घाते हैं। कथानक सभी कथात्मक रूप में मूल-वस्तु हो सकता है घोर मनोरंजन भी, जबकि वह सभी प्रकार की वर्गनात्मक कथा के माध्यम उन्मादकार की केन्द्रीय विचार-धारा को महात्मता प्रद्वेषण।

कथानक का व्युत्पत्तिमूलक अर्थ 'घाटी कथा' होता है, कथा के मार्ग उभर इनको घसीटा जा सकता है। परन्तु प्राधुनिक मन्दर्भ में इनका अर्थ-विस्तार हो गया है। अपने विविष्ट रूप में इनका अभिप्राय है वास्तव के कथात्मक रूपों—पाठनाया महाकाव्य, एपिककाव्य, नाटक, उपन्यास, कहानो आदि का वह तत्त्व, जो उनमें बलि काल-क्रम में श्रुतलित घटनाओं को रीढ़ की हड्डी की तरह दृढ़ता देकर गति देता घोर जिसके चारों घोर घटनाएँ बेन की भाँति उभरती, बढ़ती घोर फैलती हैं। सी घोर पर कह सकते हैं कि कथानक का अर्थ है कार्य-व्यापार की योजना। कथा या कहानी साधारणतः कार्य-व्यापार की योजना ही होती है, परन्तु कभी भी कोई कथ कथानक नहीं कही जा सकती। (हि० सा० को०)

भरस्तू ने त्रासदी में कथानक की आवश्यकता पर बल देने हुए कहा है। त्रासदी किसी क्रिया का अनुकरण है घोर क्रिया का अनुकरण पात्र अपने व्यवहार घोर भावों से प्रस्तुत करते हैं। क्रिया का अनुकरण कहानी है : कहानो से घात है घटनाओं का सघटन या कथानक। भरस्तू की यह स्थापना है कि सभी प्रकार दुःख घोर सुख क्रिया का रूप धारण कर लेते हैं। यही क्रिया घोर कहानी त्रासदी अन्तिम लक्ष्य है। भरस्तू की यह स्थापना त्रुटिपरक है। मानव के सुख-दुःख क्रिया-न होकर बहुत कुछ गोप्य घोर रहस्यमय होने हैं, व्यक्ति के निजी, भजात व्यक्ति से सम्बद्ध होते हैं, जिन्हे उपन्यासकार अपने दम से प्रकट करता है। यदि भरस्तू प्राधुनिक उपन्यासों को देखा होता तो वे इन प्रकार की स्थापना न करते। सामान्य उनकी दृष्टि में नाटक ही घोर नाटक में ऐसा ही होता है, जैसा कि उन्होंने कहा। किन्तु उपन्यास की भूमि दूसरी होती है, जिसमें उपन्यासकार अपने पात्रों के व्यवहार में भी प्रवेश कर ऐसा कुछ उद्घाटित कर सकता है जो उनके व्यवहार।

नामांतर अवश्य है और प्रत्येक में अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं, किन्तु यही पर दोनो का अन्तर दिखाना अवाञ्छनीय नहीं है। भारतीय परम्परा में अवस्था के साथ सधियों और अर्थप्रकृतियों भी हैं, जो सब मिलकर कथा-वस्तु को गठित रूप प्रदान करती हैं; परन्तु उपन्यास का कथानक नाटक के कथानक के समान नहीं होता। इस कारण उनमें अवस्थाओं, सधियों और अर्थप्रकृतियों की खोज करना निरर्थक है। कुछ सीमा तक अवस्थाएँ प्राप्त हो सकती हैं, किन्तु वे उस रूप में नहीं प्राप्त की जा सकतीं, जिस रूप में वे नाटको में प्राप्त होती हैं।

कथानक का विषय—जीवन और जगत् अस्पष्ट विस्तीर्ण है और कलाकार की प्रतिमा उसके भीतर प्रवेश करने की शक्ति रखती है। इसमें कोई मद्देह नहीं कि जीवन और जगत् की तुलना में व्यक्ति कलाकार अत्यन्त छोटा है। वह उसकी प्रगल्भ गहराई तक पहुँचने में असमर्थ है। निरन्तर प्रयत्नशील रहने पर भी वह बिराट् विश्व के प्रचलन मुक्त समस्त तत्वों को ग्रहण नहीं कर सकता और उन सबको भरनाकर अपनी अनुभूति के कोश में सुरक्षित नहीं रख सकता, पर वह कुछ निजी अनुभूति के सहारे और कुछ दूसरों की अनुभूति के सहारे बिराट् विश्व के रहस्यमय तत्वों को समझ सकता है तथा अपने वाग्म्य-मन्त्र के सहारे उनका मनोरम चित्र प्रस्तुत कर सकता है। उसके सामने हो जो समार है, जिसका वह प्रत्यक्ष अनुभव कर सकता है, वही इतना विद्यान् और व्यापक है कि वह उस सहस्रो उपन्यास का कथानक दे सकता है। कलाकार के पास परछाई की छाँटें होनी चाहिए, नदियाँ अपने कलकल-जलजल-निनाद में अपनी कहानियाँ सुना सकती हैं, सागर तरंग सहस्रों के माध्यम से अपने जीवन का उद्गीर्ण या सकता है, पर्वत अपने उत्तुंग शिखरों पर सहस्रानि वन झाड़ी हवा से प्रणय-निवेदन कर सकता है, नगर अपनी गायों सुनाने के लिए ब्यव हो उठेगा, गाँव रम ले लेकर आप बीबी सुनारगा, धून कुत्र बहने को उन्मुख हो उठेगी, परवर की शिमा लहरा उठेगी, कण-कण खोल उठेगा, जरा-जरा काँट उठेगा। किन्तु उससे पास छाँटें चाहिए, कलात्मक छाँटें, जिनमें वह बड़े सब कुछ में और पड़वान गके। साग जीवन ही कथानकों में भरा हुआ है और अनेक कथानक प्रसिद्धि और संवेदनशील है। निर्माता छिपी उसे अपनी शक्ति दे सकता है, अपनी चेष्टा दे सकता है। अतः दृष्टि उसी की होनी है और वही दृष्टि कथानक के रूप का आनी और खँवारनी है। अतः अभी यह नोचना कि विश्व नहीं है, समझा नहीं है, बेबल आत्म-दीर्घ्य व्यक्त करना है। छाँटें पैदा करो दीप्तर हो ही जायगा। सबकुछ देखने के लिए छाँटें चाहिए। प्रेमचन्द उपन्यास के कथानक के शीर्ष के बारे में कहते हैं—“जगर लेखक अपनी छाँटें चुनी रखे, तो उसे हवा में भी कर्तव्य” मिल सकती है। रसगोपी से, नोवाको पर, मन्त्राचार पत्रों से, मनुष्य के वर्तमान में और हवाओं

कि जगह जगह में भी अविश्वसनीयता की गणना हो सके।

कथानक में आलोचक यह प्रश्न उठाते हैं कि कथानक का मूल होता यावश्यक होता है। किन्तु कथानक कथानक को भी आलोचक कथानक प्रभावहीन बना सकता है। कथानक केवल केवल मूल ही नहीं है, बरन् मूल की संभावना है। उपन्यासकार अविश्वसनीय नहीं है कि वह अपनी रचना में मूल का आचरण प्रस्तुत करे, बरन् वह भी कथानक है और वह अपनी रचना में कथानक मूल (औपन्यासिक मूल) की प्रस्तुति करता है। कथानक मूल का विषय 'है' नहीं है, 'हो सकता है' है। कथानक मूल 'अस्ति' पर और न देखर संभावना पर और देना है कथानक अगम्यता को भी संभाव्य रूप में प्रस्तुत कर सकता है और इसी में उसकी कथाकथनता निहित है। प्रस्तुत हमारा कहने का तात्पर्य यह नहीं है कि मूल का अर्थ घटना कथा का विषय नहीं बन सकती। क्योंकि भी घटना क्यों न हो, वह कथा का विषय बन सकती है, परन्तु कथा का विषय बनने पर उसे कथा के विधान में प्रस्तुत होने पर ही और प्रत्येक प्रकार से कथानक का अविश्वसनीय होता अनिवार्य है।

साहित्य मानव-जीवन का ही प्रतिबिम्ब है। मानव-जीवन ऊपर से किताब ही अवस्थित क्यों न प्रतीत हो, किन्तु वह अवस्थित नहीं है। वह अनेक प्रकार की आकस्मिकताओं में घिरा हुआ है। तब उसे आकस्मिकताओं का पुंज कह सकते हैं। इसी प्रकार कथानक भी पूर्णतया अज्ञान-मरत और अनुरस्य नहीं हो सकता। मर्यादा के साथ वह आकस्मिकताओं में भी युक्त रहता है। यदि उसमें आकस्मिकताएँ न हों, तो पाठकों को प्रभावित करने की शक्ति भी नहीं रहेगी। कथानक की आकस्मिकताएँ कभी-कभी ऐसी होती हैं कि कथानक का सारा प्रवाह ही किसी अन्य दिशा में अभिधावित होने लगता है। यह कथानक अत्यधिक प्रभावित्युक्त बन जाता है, जिसमें मार्मिकता और मार्मिकता के साथ असाधारणता का सामास्य रहता है। असाधारणता असाधारण किन्तु स्वाभाविक मोड़ों और आकस्मिकताओं के माध्यम से निमित्त होती है। आश्चर्य और कुतूहल का उत्पन्न इस प्रकार के अन्तः-समस्या से ही संभव है। लेखक को आकस्मिकताओं के प्रयोग में अतिरिक्त में बचना चाहिए और घटना-प्रवाह की स्वाभाविकता को बनाए रखना चाहिए।

कथानक की मौलिकता—सारा जीवन और अन्त ही उपन्यास का विषय है। जीवन जटिल है और निरन्तर जटिल होता जा रहा है। जीवन और अन्त की समस्याएँ असंख्य हैं और निरन्तर बढ़ती जा रही हैं। पहले भी समस्याएँ थी, आज भी हैं और कल भी रहेगी। कुछ समस्याएँ ऐसी होती हैं, जिन्हें हम भाविक कह सकते हैं और कुछ ऐसी होती हैं जो अपना आश्चर्य महत्व रखती हैं। सम्यता के ऊपरी स्तर की समस्याएँ सामयिक होती हैं और मानव-वृत्तियों

जगहों से सुन्दर कहानियाँ बनाई जा सकती हैं।” “उपन्यासों के लिए पुस्तकों से मसाला न लेकर जीवन ही से लेना चाहिए।” (कुछ विचार, पृष्ठ ८१)

कभी-कभी लेखक ऐसा सोचते हैं कि पहले के लेखकों ने अधिकांश कथानक-स्रोतों को जूठा कर दिया है। उनके लिए ऐसा कुछ भी शेष नहीं है, जिस पर वे अपनी लेखनी चला सकें। यह वस्तुतः लेखक की अपनी असमर्थता का उद्घोष है। पहले विषयों और समस्याओं का अभाव नहीं है। प्रत्येक युग की अपनी समस्याएँ होती हैं, जिन्हें लेखक अपने कथानक का विषय बना सकते हैं और जो सार्वजनीन, संवेदनशील विषय हैं, उनमें युगानुरूप कुछ न कुछ परिवर्तन होता रहता है, यद्यपि उनका मूल रूप अधुण्य बना रहता है। लेखक सार्वजनीन, संवेदनशील विषय को अपने युग के परिप्रेक्ष्य में अपनी दृष्टि से देखेगा। यदि वह अपने युग के परिप्रेक्ष्य में अपनी दृष्टि से, यदि उसके पास कोई दृष्टि हो, देख सका तो विषय का कथानक भिन्न होगा और यही उसकी नवीनता होगी। साथ ही पूर्वपिछा भाज का जीवन जटिलतर है। भाज ऐसी-ऐसी समस्याएँ हैं, ऐसे-ऐसे जटिल विषय हैं, जिनकी पूर्ववर्ती लेखकों ने कल्पना भी नहीं की होगी और वर्तमान जटिल-विषय समस्याओं और विषयों ने लेखक-कर्म को और अधिक जटिल और दुलह बना दिया है। अतः उनका सामना करना लेखक का प्रमुख कर्तव्य है। युग की शुनौती को यदि वह स्वीकार कर सकेगा, तभी वह अपने दायित्व का सम्यक् निर्वाह कर सकेगा। ऐसी स्थिति में विषयभाव की यात करना मात्र अपनी बुद्धि के दिशालिपेन का उद्घोष करना है।

उपन्यास का कथानक किसी भी स्रोत से ग्रहण किया जा सकता है। कथानक किसी प्रकार की घटना से निमित्त हो सकता है। यह आवश्यक नहीं है कि कथानक की निर्मिति किसी यथार्थ घटना पर ही आधारित हो, क्योंकि कथानक का निर्माण कला के स्वनिर्मित विधान के अनुसार होती है और कला यथार्थ की प्रतिरूप नहीं है। उपन्यासकार के लिए यह आवश्यक होता है कि वह किसी भी प्रकार के कथानक का अपनी रचना के लिए उपयोग क्यों न करे, किन्तु यह ध्यान रहे कि उस कथानक का निर्माण परम्परा-विहित विधान के अनुसार हो और यदि ऐसा न भी हो, तो भी कथानक का निर्माण ऐसा होना चाहिए जो विश्वमनीय हो। किसी प्रकार का कथानक क्यों न हो, पर विश्वमनीयता उसकी माँग की कमी है। यथार्थ घटना पर आधारित कथानक यदि विश्वमनीय मित्र नहीं होगा तो कला की दृष्टि से वह यथार्थपूर्ण नहीं है और यदि कथानक घटनाओं पर आधारित कथानक विश्वमनीयता की कमी पर तब तब कला तो वह कला की दृष्टि से अधिक उत्तम मित्र होगा है। कथानक अर्थमात्र को भी इस रूप में ग्रहण कर लेंगे कि वह अर्थमात्र प्रतीत हो। कथानक को अर्थमात्र निरूपण निष्पत्ती होती है अर्थात्, परम्परा विधान की अनुमति इन रूप में करनी चाहिए

रोचक होते हैं, किन्तु जब जानना में ऐसे तथ्यों का ह्रास हो जायगा तो उपन्यास की रोचकता क्षीय हो जायगी। रचना पढ़ने में पाठक का कुतूहल तब भी बसा रहता है, जबकि लेखक रोचक और मर्मस्पर्शी में घानी रचना प्रस्तुत करे। उपन्यास की ऐसी गमकान्तर विधि में आर्थिक और गहवरी बाहिर, भास में स्पष्ट प्रकाशमयता होनी चाहिए, घटना कुतूहल जागरित करने के समस्त तरंग के होते हुए भी उपन्यास पढ़नेवाले मन में गमकान नहीं हो सकेगा।

आवृत्तिबन्ध और घटना-वृत्ति भी कुतूहल को जागरित करने में सहायक होनी है। लेखक कार्य-कारण-शृङ्खला में ही उनका नियोजन कर सकता है; किन्तु कुतूहल को बनाये रखने के लिए आवश्यक रूप में आकस्मिकता भयवा अवस्था-सिद्ध घटना का सृजन उपन्यास के स्वाभाविक विकास में बाधक होता है और लेखक को ऐसे प्रयत्न में विरत रहना चाहिए।

कथानक के निर्माण में लेखक का कोशिश विशेष महत्वपूर्ण होता है। कथानक की पूर्णता पर उसको विशेष ध्यान देना होता है। जिस रूप में कथानक का आरम्भ हो उसी रूप में उसका अन्त भी होना चाहिए। सामान्यतः लेखक आरम्भ के समय उल्हास में लक्ष्मण भरा रहता है। इस कारण वह अपनी रचना का मध्य और उदात्त आरम्भ करता है। कथानक को अव्यक्त परिष्कृत रूप में प्रस्तुत करता है। एक सीमा तक उसका उल्हास बना रहता है और वह धीरे-धीरे परिशील्य होने लगता है। इसका प्रभाव उसके कथानक के स्वाभाविक विकास पर पड़ता है। उसमें परिणामांति की अनावश्यक प्राप्ति उत्पन्न हो जाती है और वह घटना-क्रम के विकास को ममेड़ने का प्रयत्न करने लगता है। परिणाम स्पष्ट है। कथानक का समुचित निर्वाह नहीं हो पाता। बड़े से बड़े उपन्यासकार में इस प्रकार की दुर्बलता परिलक्षित होती है। कुछ लेखक ऐसे भी होते हैं कि वे आरम्भ अव्यक्त सुन्दर रूप में कर लेते हैं और अतिरिक्त उल्हास के कारण घटना-चक्रों का विशाल ताना-बाना बुन लेते हैं, किन्तु भागे चलकर उस विशाल वलक को संभाल नहीं पाते और उनका सारा आयोजन पथभ्रष्ट हो जाता है। कथानक का समंजस विकास और पूर्णता बहुत ही आवश्यक है, पर विरल रचनाओं में ही वह प्राप्त होती है। बड़ी रचनाओं की तुलना में छोटी रचनाओं में वह अधिक सम्भव है, क्योंकि छोटी रचना के कथानक की स्वाभाविकता को बनाए रखना अधिक सहज है।

कथानक और चरित्र का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। मूल कथानक है भयवा चरित्र, इसका उत्तर देना कठिन है। दोनों की अन्योन्याश्रयता से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कथानक कि चरित्र का विकास हो और चरित्र से कथानक का। कार्य-व्यापार का स्वरूप ही ऐसा हो कि उगने चरित्र विकसित होता जाए और चरित्र का स्वरूप ऐसा

से सम्बद्ध समस्याएँ साश्वत और सार्वकालिक होनी हैं। उनका बाह्य रूप भ्रुगानुरूप परिवर्तित होता रहता है, पर उनका मूल स्वरूप अभ्युपगम्य बना रहता है। ऐसी समस्याओं में सबसे महत्वपूर्ण तत्व है प्रेम-तत्त्व और इसके अनन्तर मूल। विश्व साहित्य का संभवतः नये प्रतिगत साहित्य प्रेम-तत्त्व से सम्बन्धित है। मूल की समस्या भी सार्वकालिक हो है, पर आधुनिक युग में इसकी ओर कलाकारों और लेखकों का ध्यान अधिक गया है। सामयिक समस्याओं को भी मानव की भूलवृत्तियों से सम्बद्ध करके सार्वकालिक बनाया जा सकता है। जीवन के किसी पक्ष को लेकर चलने वाला कथानक तब तक मौलिक कहा जा सकता है, जब तक लेखक किसी अन्य लेखक के कथानक का अध्यानुकरण न करने लगे। एक ही कथानक को दो लेखक अपने उपन्यास का विषय बना सकते हैं। दोनों में अपने विशेष दृष्टिकोण के कारण मौलिक संशय पैदा जाएगा। मौलिकता लेखक के दृष्टिकोण और प्रतिपादन-शैली से निहित है। किन्तु किसी एक पिसी-पिट्टी सक्कीर पर चलने की सुसना में स्वयं अपने पक्ष का निर्माण करना सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। जो जीवन-जगत् के समस्त तत्वों को समझते हुए किन्हीं विशिष्ट किन्तु अन्य की भाँति से अस्पष्ट तत्व को ग्रहण कर उसके आधार पर अपने कथा-संतु की निर्मित करता है, वह वस्तुतः मौलिक लेखक है। उच्च कोटि के लेखक प्रायः दूसरे लेखकों द्वारा ग्रहीत कथानकों को न ग्रहण कर स्वतः अपने कथानकों का निर्माण करते हैं और यदि कभी किसी कारणवश ग्रहण भी करते हैं तो उन्हें अपनी प्रतिभा के स्पर्श से नया रूप दे देते हैं। जीवन में घटनाओं का ऐसा झूह है कि उनके आधार पर असंख्य कथानकों का निर्माण किया जा सकता है, किन्तु उन्हें पहचानने की दृष्टि चाहिए और यह दृष्टि प्रतिभा-सम्पन्न लेखकों के पास स्वभावतः होती है। मौलिक कथानक लेखक के दृष्टिकोण और प्रतिपादन-शैली के कारण बहुत ही स्वाभाविक रूप में विकसित होते हैं और पाठकों पर उनका प्रभाव बहुत ही अच्छा पड़ता है। एक ही कथानक कई लेखकों से प्रयुक्त होकर लेखकों की गुणवत्ता और विशेषता का परिचायक हो जाता है। उससे किन्हीं दो लेखकों की जीवन-दृष्टियों और प्रतिपादन-शैलियों का स्पष्ट अंतर परिलक्षित हो जाता है।

कथानक में पाठकों के कुतूहल को बनाए रखने की क्षमता होनी चाहिए। कुतूहल मानव की आदिम वृत्ति है और बहुत ही सतही वृत्ति है। सनसनीधेर रचनाएँ कुतूहल जागरित करने में अधिक सफल सिद्ध हो सकती हैं और उच्चकोटि की रचनाओं में इस ओर ध्यान नहीं दिया जाता; किन्तु किसी न किसी रूप में कुतूहल का होना आवश्यक होता है। उपन्यास में 'धीरे तब' का प्रश्न न होकर 'क्यों' का प्रश्न होता है। 'नये' कुतूहल के मोदात्य का संकेतक है। लेखक की रचना में जो रहस्यात्मकता होती है और समस्याओं के जो घनेक मोड़ होते हैं वे सब पाठक के कुतूहल को

व्यक्तिगत बुद्ध भी उपन्यास को व्यवस्थित और संपादित रूप देना आवश्यक नहीं समझती। उनकी दृष्टि में उपन्यास यदि जीवन का चित्र है तो उसे जीवन के समान ही विनम्र और सम्यक्स्थित होना चाहिए। उनका विचार है कि जिस प्रकार मन में अनेक प्रकार के भाव उद्भूत होते हैं और उनका कोई क्रम नहीं होता उसी प्रकार उपन्यास भी ज्ञान का विभाग भी बिना किसी क्रम के होना चाहिए। सामान्य स्थिति में वे उपन्यास को जीवन का चित्र भी स्वीकार नहीं करती। उनकी मान्यता है कि यदि लेखक अपनी रचना को अपनी भावना पर ही आधारित करे और परम्परा को छोड़ दे तो उसकी रचना का कोई कथानक नहीं होगा, कोई नायिका या नायक नहीं होगा, प्रेम और संघर्ष की स्वीकृत परम्परा के अनुसार कोई घटना नहीं होगी। जीवन क्रम में व्यवस्थित वस्तुओं का कोई क्रम नहीं है, जीवन प्रकाशमय ऐश्वर्यमय आनन्द का आनन्द है, एक चरित-मित्रमिलाना रहस्यमय कथन है जो हमें चेतना के आरम्भ से अन्त तक घेरे हुए है। उपन्यास का क्षेत्र यही रहस्यमय चेतना है, जिसमें ऐलक कविता बाह्य तथ्यों को समाविष्ट कर लेता है।

व्यक्तिगत बुद्ध ने अतन्त्रता और वैयक्तिकता के आधार पर जीवन को नकारने का प्रयत्न किया है और व्यक्ति की चेतना को ही प्रधानता दी है। वैयक्तिकता का भाव स्मृति पर निर्भर करता है और स्मृति समय पर निर्भर करती है। उच्च चेतना के क्षण विगत क्षणों में आते हैं। इस प्रकार पूर्वापर सम्बन्ध बाह्य न सही, किन्तु आंतरिक बना रहता है और अनन्तता का तीव्र बोध होता है। इस प्रकार उपन्यास की कथा-वस्तु अतन्त्रता के प्रवाह की कालिक मर्यादा को धोने का यत्न करती है, जिसमें अन्तिम का अभाव तो होता है, किन्तु कार्य-व्यापार का अभाव नहीं होता। यह बाह्य न होकर आंतर होता है और आंतर होने के कारण उसका सार रूप सूक्ष्म और सरलमय होता है। तार्किक कथानक नहीं होता, उसकी अत्यन्त परिशीलन रेखा विद्यमान रहती है, जिससे पाठक पूर्वापर सम्बन्ध स्थापित कर चेतना के व्यापार को ग्रहण कर पाता है। यह ग्रहण सायास होता है, किन्तु होना आवश्यक है।

कल्पना का सत्त्व अतन्त्रता के प्रवाह में भी अपनी महत्त्वपूर्ण भूमिका सम्पन्न

हो कि उससे कथानक निकलता हुआ प्रतीत हो। जो घटना प्रधान उपन्यास होते हैं, उनमें कथानक ही प्रधान होता है और चरित्र गौण तथा चरित्र प्रधान उपन्यास होते हैं, उनमें चरित्र प्रधान होता है और कथानक गौण; किन्तु कथानक गौण भले ही हो उसका महत्त्व अक्षुण्ण बना रहता है; क्योंकि चरित्र का विकास कथानक के रूप को सुरक्षित रखता है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में पात्रों की मनोभूमि को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया जाता है। लेखक मनोविश्लेषण के आधार पर अपने पात्रों के चारित्रिक वैशिष्ट्य को प्रकाशित करता है। ऐसे उपन्यासों में कथा-तन्त्र मर्याद शीण होता है, किन्तु आंतरिक कार्य-व्यापार की प्रधानता के कारण उनका मर्याद ह्रास नहीं हो पाता और मेरुदंड के समान वह समस्त औपन्यासिक ढाँचे को संभाले रहता है, क्योंकि उसके सर्वथा अभाव से औपन्यासिक ढाँचा ही भरावारी हो जाएगा।

कथानक की रूप-रचना भी विचारणीय है। भरतृ ने कार्य-व्यापार की एकता और पूर्णता पर बल दिया है। कार्य-व्यापार ऐसा होना चाहिए जो स्वतः पूर्ण हो और उसमें अन्विनि हो। किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि कार्य-व्यापार एक ही हो। कई कार्य-व्यापार हो सकते हैं, पर मुख्य कार्य-व्यापार के सहायक रूप में ही वे जा सकते हैं। आधिकारिक कथानक महानद के समान होता है जिसे पूर्ण बनाने में प्रामाणिक कथानक सहायक नदियों के समान सहयोगी होते हैं और प्रमुख कार्य-व्यापार को और अधिक प्रभावशाली बनाते हैं। उपन्यासों का कार्य-व्यापार आंतरिक होता है, इस कारण जटिल कार्य-व्यापार उसकी अन्विनि में बाधक नहीं हो सकता। आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में कुछ ऐसे उपन्यास हैं, जिनमें कार्य-व्यापार की अन्विनि नहीं है। इस अभाव के कारण उन उपन्यासों की प्रभावान्विति बाधित अवश्य हुई है। उनमें व्यक्तिगत में जीवन को देखने का प्रयत्न किया गया है। तथापि कथा-वस्तु की छोटी रेखा किमी न किमी रूप में दृष्टिगत होती है। उसकी गति सहस्रवार है और वह घड़ी के घंटायाम के समान कभी आगे तो कभी पीछे मुड़ती, दबती, सहस्रती, घन सानी गरकनी रहती है। बोली ही दूरी में उसका चक्र पूरा हो जाता है। अन्विनि की उपेक्षा होने हुए भी गति का त्याग नहीं है, क्योंकि गति के बिना मृत्यु का घातान है और गति कथानक को घोर ले जाता है जो रचनात्मक काम है, किन्तु बालिक तो है ही। सामान्य रूप में कार्य-व्यापार की अन्विनि औपन्यासिक रचना-विधान का सृष्टीगत तत्त्व ॥।

कुछ ऐसे विद्वान हैं जो यह मानते हैं कि उदात्त के कथानक का विधान मुख्यस्थित और सफटित होता आवश्यक नहीं है। जिन प्रकार औरत का कोई व्यवसाय स्वस्थ नहीं है, उसी प्रकार उदात्त का भी कोई व्यवसाय स्वस्थ नहीं

चरित्र-चित्रण

उपन्यास के तथ्यों में चरित्र-चित्रण का सर्वाधिक महत्त्व है। यदि कथानक उपन्यास का मेरुदंड है तो चरित्र-चित्रण उसका प्राण है। सामान्यतः उपन्यास मानव-जीवन का चित्र है। उसमें लेखक जो कुछ प्रस्तुत करता है, वह किसी न किसी रूप में मानव-जीवन से सम्बद्ध होता है। चाहे घटना की प्रधानता हो, चाहे वातावरण की प्रधानता, पर उनका सम्बन्ध किसी ऐसे तथ्य से होता है जो उनमें विद्यमान रहता है। उसे पात्र कहते हैं। ये पात्र कौन हो सकते हैं, यह विषय विवाद का हो सकता है। कोई प्राणी हो सकता है, कोई जड़ पदार्थ भी हो सकता है, किन्तु उनके माध्यम में लेखक अपने जीवनानुभूति को ही अभिव्यक्ति प्रदान करता है। विभिन्न परिस्थितियों में वह अपने पात्रों को रखकर उनके आन्तरिक वैशिष्ट्य को प्रकट करते हुए, यह दिखाने का प्रयत्न करता है कि जीवन का कोई स्थिर ढांचा नहीं है, वह गत्यात्मक और परिवर्तनशील है। उपन्यास के पात्र पदार्थ जगत् के पात्र नहीं होते। वे तो लेखक की कल्पना की सृष्टि हैं। वे वस्तुतः जीवन और जगत् के प्रति लेखक के दृष्टिकोण के परिचायक होते हैं। लेखक अपने पाठकों के सामने अपने कल्पना-स्वासार का चमत्कार प्रदर्शित करते हुए जीवन के विविध आयामों को प्रस्तुत कर देता है, जिनका सर्वोत्तम पक्ष पात्रों के आन्तरिक स्वरूपों में प्राप्त होता है। पात्रों का निर्माण नहीं होता, वरन् उनकी खोज होती है। यदि उपन्यासकार के पास अन्तर्दृष्टि है तो स्वयं अपने धार को उसके सामने प्रकाशित करते हैं। यह अन्तर्दर्शन उस समय होता है, जबकि लेखक रचना-श्रुति में लक्ष्मी होता है। अन्तर्दर्शन के बन पर वह जब किसी पात्र-विशेष को त्रियायों को प्रस्तुत करता है, उस समय त्रियायों का ऐसा रूप रहता है कि यह महज अनुनेर नहीं होगा कि क्रिया का विभाग किस रूप में होगा, किन्तु क्रिया का विभाग जब अभिव्यक्ति हो जाता है तो वह सर्वथा अपरिहार्य प्रतीत होता है। त्रिया के आरम्भ में अनुनेरता अधिक प्रभावशाली गिनी होती है और चरम सीमा को स्थिति के पश्चात् अपरिहार्यता अधिक प्रभावशाली होती है। उपन्यास में पात्रों का सृष्टि आन्तरिक दृष्टि से होता है।

करता है और संवेग की स्थिति अर्धसिद्ध है ही। कल्पना और संवेग के धार्तरिक तर्क से यह नहीं सिद्ध होता कि उपन्यासकार कहानी अथवा कथानक के बिना काम बना सकता है; क्योंकि इन्हीं के सहारे उसकी कृति के ढाँचे का निर्माण होता है। यहाँ हम कह सकते हैं कि लेखक कथानक से मुक्त होने के लिए कितना ही क्यों न धटपटाए, किन्तु यदि वह उपन्यास की कला-कृति के रूप में प्रस्तुत करना चाहेगा और पाठक की संवेदना को प्रभावित करना आवश्यक समझेगा तो उसे किसी न किसी रूप में कथानक का सहारा लेना पड़ेगा।

हम सोच सकते हैं सारी चरित्र-विचार का प्रकाश के साथ प्रस्तुत करें, किन्तु सोच सकते हैं कि प्रकाश के प्रकाश के, जिसमें ऐसा न प्रतीत हो कि कोई पात्र-विशेष को ही और अन्य के समर्थ में लिखे है। दुर्बल में दुर्बल पात्र में कुछ गहराई मिल जाती है और मनुष्य में मनुष्य पात्र में कुछ दुर्बलता। उदाहरणार्थ प्रेमचन्द ने इसी बात को ध्यान में रखा कर कहा है—“चरित्र को उल्टा और घातक बनाने के लिए यह जरूरी नहीं कि वह निर्दोश हो—मनुष्य में महान् गुणों में भी कुछ न कुछ कमजोरियाँ होती हैं। चरित्र को मजबूत बनाने के लिए उनकी कमजोरियों का हिस्सा बनाने में कोई हानि नहीं होती। चरित्र में कमजोरियाँ उग चरित्र को मनुष्य बना देती हैं। निर्दोश चरित्र तो देखना ही जाया और हम उसे नमस्कृत ही न करेंगे। ऐसे चरित्र का हमारे ऊपर कोई प्रभाव नहीं पड़ सकता। हमारे प्राचीन साहित्य पर आदर्शों की छांव लगी हुई है। वह गेन, मनोरजन के लिए न था। उसका मुख्य उद्देश्य मनोरजन के साथ आत्म-परिष्कार भी था। साहित्यकार का काम केवल पाठकों का मन बहलाना नहीं है। वह तो पाठों और महारिषों, विद्वानों और मनुष्यों का काम है। साहित्यकार का पद नहीं इनमें ऊँचा है। वह हमारा पद-प्रदर्शक होता है, वह हमारे मनुष्यत्व को जगाना है, हमसे मनुष्यत्व का संस्कार करता है, हमारी दृष्टि को फैलाना है, कम से कम उसका यही उद्देश्य होता चाहिए। इन मनोरम को निष्ठ करने के लिए जरूरत है कि उनके चरित्र ‘पॉजिटिव’ हों, जो प्रयोगों के साथ मिल न झुकाएँ, बल्कि उनको परास्त करें, जो वागवासी के बड़े में न फँसे, बल्कि उनका दमन करें, जो किसी विजयी सेनापति की भाँति शत्रुओं का संहार करके विजयनाद करते हुए निकलें। ऐसे ही चरित्रों का हमारे ऊपर सबसे अधिक प्रभाव पड़ता है।”

(कुछ विचार, पृष्ठ ७६-७७)

प्रेमचन्द ने आदर्श पात्रों की ओर सचेत किया है। यह एक पक्ष है। दूसरा पक्ष यह भी है कि ऐसे पात्र भी हो सकते हैं जो आदर्श से सर्वथा विपरीत हो, फिर भी उनके क्रियाकलाप और व्यवहार में जीवन के अमूल्य पक्ष का ऐसा मार्मिक चित्रण हो सकता है जो पाठक को अमन से बचने और सत् को अपनाने की प्रेरणा दे सकता है। संसार में कोई दो व्यक्ति एक समान नहीं हो सकते। आचार-विचार, व्यवहार, स्वभाव-संस्कार सब के प्रायः भिन्न-भिन्न होने हैं। अतः उपन्यासकार इस वैमन्य की अपनी रचना में सफलता पूर्वक योजित कर सकता है और जीवन का ऐसा चित्र प्रस्तुत कर सकता है जो सजीव और प्रामाणिक प्रतीत हो। आदर्श अथवा अपार्थक्य के निर्माण की पुनः वे उसे सजीवता को बलि-बेदी पर नहीं चढ़ाना चाहिए। पात्रों का विकास उनके परिवेश और वातावरण में ही दिखाना चाहिए, उनसे विच्छिन्न करके नहीं, अन्यथा उनकी स्वाभाविकता समाप्त हो जाएगी। परिस्थिति-विशेष में पात्रों के चरित्रिक विकास

उपन्यासकार में शारीरिक संवेदनशीलता का जितना विस्तार होता है, वह उसी मात्रा में शारीरिक मयार्थ को अभिव्यक्ति दे पाता है। शारीरिक व्यक्तित्व का सम्बन्ध क्रिया से होता है, उसे क्रिया से पृथक् नहीं किया जा सकता। सारा चित्र गति में ही होना चाहिए। भौख, हाथ, ऊद आदि को क्रिया-शीलता की स्थिति में ही दिखाना चाहिए। शारीरिक व्यक्तित्व के प्रतिक्रिया क्रिया का ही अंग है। प्रेम या यौन भाव इसी सामान्य नियम के लक्षित रूप हैं। उपन्यासकार को इन समस्त स्थितियों को अपनी रचना-प्रक्रिया के अवसर पर ध्यान में रखना चाहिए। स्मिर या वतुरस (Flat) पात्र प्रभावशाली नहीं सिद्ध होते। उपन्यास की प्रभावशालिता को दृष्टि में रखकर उपन्यासकार को अपनी रचना में किसी चुम्बकीय पात्र की अवतारण करनी चाहिए। ऐसा पात्र समस्त उपन्यास में छाया रहता है और प्रभावशालिता को तीव्र-गंभीर बनाता है।

पात्र सामान्यतः मनुष्य ही होते हैं। उपन्यासकार स्वयं भी मनुष्य ही होता है इस कारण उनमें और उनके पात्रों में अद्भुत साम्य होता है। कला की अन्य विधाओं में इस प्रकार के साम्य का अभाव रहता है। इतिहासकार भी अपनी रचना से सम्बद्ध रहता है, किन्तु उतनी घनिष्टता से नहीं, जितनी घनिष्टता से उपन्यासकार रहता है। चित्रकार और शिल्पी का सम्बद्ध होना आवश्यक नहीं है। उपन्यासकार केवल प्रमाणों को आधारभूत तथ्य मानकर नहीं चलता, वरन् वह अपने पात्रों के जीवन के प्रचलन तथ्यों को भी प्रकाशित करता है। उपन्यासकार जिस कहानी को अपनाता है, वह उतनी काल्पनिक नहीं होती, जितनी काल्पनिक वह प्रणाली होती है, जिससे वह अपने विचार को क्रियारमक रूप प्रदान करता है। वह अपने पात्र के बाह्य एवं आंतर दोनों पक्षों को अत्यन्त विषादता से व्यञ्जित करता है। उपन्यास वस्तुतः कलाकृति है, जिसके अपने सिद्धान्त और नियम होते हैं। वे सिद्धान्त और नियम हमारे दैनन्दिन जीवन के सिद्धान्त और नियम के समान नहीं होते। उपन्यास का कोई पात्र तभी मयार्थ अमर का पात्र प्रतीत हो सकता है, जबकि वह उन नियमों और सिद्धान्तों के अनुसार जीता है। उपन्यास का कोई पात्र तभी वास्तविक प्रतीत होगा, जबकि उपन्यासकार उनके सम्बन्ध में सब कुछ जानता होगा; यह दूसरी बात है कि वह उनके सम्बन्ध में सब कुछ बताता न चाहे। किन्तु वह हममें यह भावना उत्पन्न कर सकता है कि भले ही पात्र पूर्णतया व्याख्यायित न हो, पर वह व्याख्येय अवश्य है।

उपन्यासकार अपनी रचना में यथोक्त श्रेष्ठता करता है, वह उसका निर्माण नहीं करता। इस क्षेत्र में भी उनकी दृष्टि की ही प्रधानता रहनी है। जीवन और अमर के प्रति उनका जैसा दृष्टिकोण होगा है और जीवन और अमर की उनकी जैसी अनुकृति होगी है, उसके पात्र उनकी के आधार पर रूप पाते हैं। उपन्यासकार को यह

है, किन्तु उसे वह करने दुःख की भाँती में ही देखा है, यद्यपि उसको युग-दृष्टि की प्रशंसा होती है कि वह अपनी रचना को उतने समृद्ध नहीं रच सक्ता; किन्तु उसे अपनी गिर-बग्नियों और पात्रों की देश-काल की सीमा के अनुकूल रचने का अहंकारी और अहंकारी बनाने का प्रयास करना चाहिए। महान् रचनाकार हम दिनों में देखते देखते प्राप्त कर लेते हैं।

पात्र या पात्रों के साथ साक्षात्-स्पर्श भी चरित्र-अभिव्यक्ति की एक आवश्यकता है। पाठक उसी या उसी पात्रों के साथ साक्षात् स्पर्श कर सकता है जो उसकी साक्षात् और बौद्धिक क्षमता को प्रभावित कर सकें। जीवन में हमारे विषय में मजबूत पात्र ही अपनी समस्त क्रिया-प्रतिक्रिया की स्थिति में पाठक की धारणा में नहीं प्रतीत हो सकते। उन्हें वह बहुत कुछ करने में अभिन्न समझ सकता है। ऐसे पात्र पाठक पर अधिक प्रभाव छोड़ जाते हैं। प्राथमिक युग में मानविक साक्षात्-भाव की अधिक महत्त्व नहीं प्रदान करते। उनका मतभय है कि पाठक मानविक दूरी बनाए रखकर सत्य भाव ही कला-कृति का साक्षात्कार कर सकता है और साक्षात् की स्थिति में वह रचनाकार या पात्र की पकड़ में आ जाता है तथा अपनी भाव-भूमि की समता पाकर अभिभूत हो उठता है। इस कारण उचित रूप में वह साक्षात् नहीं कर पाता। किन्तु कलासाक्षात् की स्थिति में साक्षात् की तुलना में निर्विकलता अधिक अनुकूल मिल्ती होती है और यह साक्षात् की स्थिति में रहती है। साथ ही साक्षात्-स्थिति का आवश्यक गुण मानविक दूरी भी है। अतः साक्षात्-स्थिति को नकारा नहीं जा सकता। यदि उपन्यासकार मानव-भाव-कोश की सूक्ष्मतम विविधताओं को ध्यान में रखकर प्राथमिक मानव को प्रस्तुत करेगा, जिसमें भावुकता की तुलना में बौद्धिकता स्वभावतः अधिक होगी और जिसकी संवेदना बुद्धि-तत्त्व से अनुसंधानित होगी, उसके साथ पाठक की साक्षात्-स्थिति अनिवार्य रूप में होगी और यदि पात्र भविष्य की सम्भावना के रूप में चित्रित होगा, तो भी पूर्णतः साक्षात् न होने पर भी साक्षात् का संस्पर्श तो अवश्य ही होगा। यह बात निश्चित-सी है कि समस्त पात्रों के साथ साक्षात् सम्भव नहीं है। केन्द्रीय पात्र के साथ ही साक्षात् होना है और वह लेखक की विचार-धारा का प्रति-निधित्व करता है।

कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि प्राथमिक युग में उपन्यास पात्रों या चरित्रों का चित्रण नहीं करता। प्राथमिक उपन्यास मानव-जीवन को छोड़कर सब कुछ चित्रित करता है। कुछ उपन्यास इस प्रकार के मिल भी जाते हैं। भय प्रेरित उठता है कि यदि उपन्यास पात्रों या चरित्रों का चित्रण नहीं करता तो उसे उपन्यास कैसे कह सकते हैं। या तो उपन्यास की परिभाषा परिवर्तित करनी होगी या उसका अत्यधिक विस्तार

प्राकृतिक नहीं होना चाहिए। जो कुछ परिवर्तन दिशाएँ जाएँ, उनका पूर्वक्रियाओं से सम्बन्ध होना आवश्यक होता है। यह बात निश्चित है कि मानव का मानविक आधार अत्यन्त जटिल और रहस्यमय होता है। कब, किन परिस्थितियों में कैसी प्रतिक्रिया हो सकती है, कुछ भी नहीं कहा जा सकता, किन्तु उपन्यासकार को अपने पात्रों के बारे में सब कुछ जानना चाहिए, उनके प्राणों के हर एक स्पन्दन से परिचित होना चाहिए। अभी वह भविष्य का निर्वाह कर सकता है और उनके पात्र तभी तपा यपार्थ जगत् के प्रतीत हो सकते हैं।

सारा काव्य-आधार कवि या लेखक का ही आधार है। वह अपनी इच्छानुसार अपनी विषय-वस्तु और पात्रों का सृजन करता है। तबपुत्र जीवन और जगत् के प्रति उसके दृष्टिकोण का व्यवस्थापन हो उसकी रचना है, किन्तु वह उसे इस रूप में व्यवस्थित करता है, जिससे वह यपार्थ जगत् का ही प्रतीत हो। इसीलिए वह पात्रों का सहारा लेता है। उसमें व्यवस्थापन की जितनी शक्ति होती है, उसके पात्र उतने ही यपार्थ जगत् के प्रतीत होते हैं। उसकी व्यवस्थापन की कला बहुत कुछ उसके जीवनानुभव पर निर्भर करती है। पात्रों का जीवन के अनुरूप होना तो वांछनीय होता ही है, किन्तु उनके चरित्र में एकरूपता भी होनी चाहिए। चरित्र का विकास अननुमेय तो होना चाहिए, किन्तु जिस दिशा में उसका विकास हो, वह अपरिहार्य प्रतीत हो। इसी कारण किसी भी पात्र के चरित्र में प्राकृतिक परिवर्तन सब अप्राप्त और क्षोभकारी प्रतीत होता है, जबकि उसके लिए पहले से ही स्पष्ट भूमि निर्मित नहीं कर ली जाती और पात्र के विकास की अवस्था में ही जीव-रूप में ऐसी स्थिति की संभावना निहित न हो। एकरूपता से हमारा तात्पर्य यह नहीं है कि पात्र आरम्भ में जैसा हो, वैसा ही अंत में भी हो, वरन् हमारा तात्पर्य यही है कि उसमें जो कुछ भी परिवर्तन हों, वे विभिन्न परिस्थितियों में हों और इस रूप में हों कि पाठकों को वे सर्वथा समीचीन और अपरिहार्य प्रतीत हों।

लेखक जिस प्रकार असंभाव्य घटना को इस रूप में प्रस्तुत कर सकता है कि वह संभाव्य प्रतीत हो, उसी प्रकार वह असंभाव्य चरित्र को भी प्रस्तुत कर सकता है, जिस पर भले ही पाठक पूर्णतः विश्वास न कर सके, किन्तु संभावना के रूप में ग्रहण कर सके। इस प्रकार के चरित्र उच्च कोटि का प्रतिभा सम्पन्न कलाकार ही प्रस्तुत कर सकता है। सामान्यतः ऐसे पात्र उस युग विशेष में पाठकों का उतना अधिक ध्यान आकृष्ट नहीं कर पाते, जितना कि सामान्य स्तर के समाज के उपरले स्तर के चरित्र; किन्तु कुछ समय के पश्चात् उनका मूल्यांकन अवश्य ही होता है।

उपन्यासकार अपने समसामयिक जीवन से प्रभावित हो नहीं रहता, यद्यपि स्वयं भी वही जीवन जीता है। वह अपनी कथा-वस्तु कहीं से भी ग्रहीत कर सकता

उपन्यास की गरमे बड़ी बिगड़ता यही है कि उनमें आर्य-विचारों की लिए
 सज्जिक व्यवस्था रहना है। नाटक की ऐसी स्थिति नहीं होती। नाटक में प्रत्यक्ष रूप
 में ही चरित्र-विकास का व्यवहार रहना है, जबकि उपन्यास में प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष दोनों रूप
 में चित्रण किया जा सकता है। कार्य-व्यापार की प्रमुखता और प्रत्यक्ष-दर्शन के कारण
 नाटक के पात्र अधिक प्रभावशाली गिद्ध होते हैं और इन प्रकार की प्रभावशालिता की
 निर्माण के लिए उपन्यासकार को और अधिक व्यापक भूमि भरना पड़ती है।
 जहाँ नाटक में कार्य-व्यापार की प्रधानता होती है, वहाँ उपन्यास में चरित्र के भौतिक
 कार्य-व्यापार की प्रधानता होती है। यह निर्विवाद निश्चय है कि प्रत्येक प्रकार के उपन्यास
 में किसी न किसी रूप में चरित्र की प्रमुखता होती है, किन्तु वही उपन्यास साहित्य
 की दृष्टि में विशेष महत्वपूर्ण माना जाता है, जिसमें चरित्र की प्रधानता होती है।
 उपन्यासकार अपने पात्रों की मानसिक भूमियों का उद्घाटन कर पाठक के सामने ऐसी
 नई और विस्मयकारी वस्तुओं को प्रस्तुत कर सकता है, जिन्हें देखकर वह विमुग्ध
 हो सकता है। वह अभिनयमय और विश्लेषणमय पद्धति को अपना कर नवीन
 मोक्षार्थ-सृष्टि कर सकता है, जबकि नाटककार के लिए इतनी अधिक सुविधा नहीं होती।
 विश्लेषणमय पद्धति उपन्यासकार के लिए विशेष वरदान है, किन्तु उसके दुर्व्ययोग की
 भी संभावनाएँ अधिक हैं। यदि उपन्यासकार परिस्थिति और वातावरण को ध्यान में रखे
 बिना ही इस पद्धति का उपयोग करता है तो उसकी सारी निर्मिति अस्वभाविक और
 कृत्रिम हो जाएगी। साथ ही विश्लेषण का सहारा लेते हुए उसे यह भी ध्यान में रखना
 पड़ता है कि विश्लेषण की जिस पद्धति को वह अपना रहा है, वह स्थिति-विरोध से
 उपयुक्त है या नहीं। विश्लेषण की धुन में जब लेखक सम्ये-सम्ये सवाद, व्याख्यान, पत्र
 भादि को अपनी रचना-प्रणाली में उनकी स्वाभाविकता पर विचार किए बिना योजित
 करने लगता है तो उसकी सारी योजना नीरस हो जाती है और इस प्रकार
 उसका उद्देश्य क्षीण हो जाता है। मनोविज्ञान ने लेखक को बहुत ही व्यापक और
 महत्वपूर्ण भूमि प्रदान की है। यदि वह सावधानी से उसका उपयोग कर सके तो
 पात्रों के चरित्र के अनेक आयाम सुन्दर रीति से उद्घाटित हो सकते हैं और जीवन
 को नये सिरे से समझने का अच्छा अवसर प्राप्त हो सकता है। इसके लिए

कार को गुलना में उन्मादकार अधिक अपनी स्थिति में रहता है। उसे शास्त्र और टीका-टिप्पणी करने की पूरी स्वतन्त्रता रहती है। वह अपने पात्रों को चारित्रिक विशेषताओं को पूरी कृपणता में उद्घाटित कर सकता है। नाटककार को इन प्रकार की मुक्ति नहीं प्राप्त होती। विस्तारण एक ऐसा वाहन है, जिसके माध्यम पर उन्मादकार गतिशील पात्रों का निर्माण कर सकता है और यथावत पात्रों के मनोदशों, भावों, भावनों आदि पर प्रकाश डालकर अपने चित्रण को गम्भीर और व्यापक बना सकता है। प्राचुरिक मनोविशाल चरित्र-चित्रण में अधिक महात्म्य निहित हुआ है। मानव-मन की बहुत सारी गुणधर्म सामने आते हैं। अब यह अनुभव होने लगा है कि मनुष्य का जो रूप प्रकट है, उसमें उसका अप्रकट रूप अधिक बढ़ा और गहन है। मानव के चेतन से उसका अचेतन अधिक महत्वपूर्ण है जो उसके कार्य-व्यापार को सर्वथा प्रभावित करता रहता है। उन्मादकार विभिन्न प्रणयियों में अपने पात्रों के चेतना-अचेतन मस्तिष्क के बहुत सारे पक्षों को विस्तारित कर उनके चरित्र के गुरुत्वपूर्ण तत्वों को उद्घाटित कर देता है। विस्तारण-पद्धति में लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि वह जिस किसी तत्व को प्रकाशित करे, उसे वातावरण और परिस्थिति के अनुकूल स्थिति में करे, विस्तारणमय चरित्र-चित्रण उनी माध्यम पर स्वाभाविक हो सकेगा।

नाटकीय अथवा अभिनयगतक विधि—इस प्रकार का चरित्र-चित्रण अधिक स्वाभाविक और कलात्मक होता है। लेखक अपनी ओर से मौन रहता है। पात्र ही आगे बढ़कर विविध परिस्थितियों और घटना-चक्रों में अपने वैशिष्ट्य-दीर्घत्व को प्रकट कर देते हैं। उनके पारस्परिक कथनोपकथन से भी उनके मनोभाव, राग-द्वेष, शक्ति-अशक्ति आदि व्यक्त हो जाते हैं।

घटनाओं द्वारा चरित्र-चित्रण—परिस्थितियों और घटना-चक्रों में बढ़कर पात्र अपनी जैसी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है, वह उसके चारित्रिक घटक की परिचायिका होती है। घटना से व्यक्ति का चरित्र ही उद्घाटित नहीं होता, बल्कि उसका चरित्र परिष्कृत भी होता है। घटनाएँ उपन्यास के कार्य-व्यापार को ही गति नहीं देती, पात्रों के चरित्र-विकास और उनके विविध पक्षों के उद्घाटन में भी होती हैं।

कथोपकथन द्वारा चरित्र-चित्रण—कथोपकथन की योजना एक तो विवेकता लाने के लिए होती है और दूसरे पात्रों के चरित्र-उद्घाटन के लिए। से लेखक जो कुछ नहीं कह पाता, उसे पात्र अपने स्वाभाविक संवाद में संवाद की स्थिति में उन्मुक्तता रहती है। इस कारण पात्र बहुत सारी ऐसी बातें हैं जो अन्य स्थिति में संभव नहीं और उन बातों से उनकी चारित्रिक

आवश्यक है कि लेखक अपनी भाँखें खुली रखे और जीवन से ही ऐसे पात्रों को ग्रहण करे जो हमारे समान ही हाठ-माँथ के पुतले हैं, जिनके अपने सुख-दुःख हैं, अपनी रूचि-अरूचि है और अपनी भावनाएँ हैं।

अनुकूलता—परिस्थिति और वातावरण के अनुकूल ही पात्रों का विकास होना चाहिए। परिस्थिति की बाध्यता कुछ दूसरी हो और पात्र किसी दूसरी दिशा में प्रवृत्त हों, इसका उपन्यास की रचना पर बुरा प्रभाव पड़ता है। इसी प्रकार चरित्र का विकास कथानक के विकास में सहायक होना चाहिए। उसके कारण कथानक के प्रवाह में किसी प्रकार का व्यतिक्रम नहीं आना चाहिए। परिस्थिति, देश-काल और कथानक के अनुकूल पात्रों की स्थिति सृजणीय होती है।

सजीवता—स्वाभाविकता में ही हम कह भाए हैं कि पात्रों का सम्बन्ध हमारे जीवन से होना चाहिए। वे हमारे जाने-पहचाने होने चाहिए और उनमें मानवीय भावना का ऐसा संस्पर्श होना चाहिए कि वे पाठकों को घबरावही जैसे प्रतीत न हो। यदि पात्र उपन्यास में मानवीय धरातल पर प्रस्तुत किए जाते हैं और मानवीय भाव-संस्पर्श से सम्पन्न रहते हैं तो वे निश्चय ही सजीवता सम्पन्न रहेंगे तथा पाठकों पर उनका विचारमग्न प्रभाव पड़ेगा।

पात्रों के चित्रण में उपन्यासकार को सहृदयता रखनी चाहिए। अपने किसी मित्रांत-विरोध की प्रतिष्ठा के लिए उसे अपने पात्रों का गया नहीं धोड़ना चाहिए। पात्र के किसी प्रकार के विकास या परिवर्तन को दिखाने के लिए उसे मयेष्ट कारण उपस्थित करने चाहिए। चरित्र-चित्रण का दोष अत्यन्त व्यापक और विशाल है। लेखक को अपनी प्रतिभा के उन्मुक्त प्रयोग के लिए यह दोष अत्यन्त उर्वर है। यह किसी भी रूप में मानवीय सचेदना को केन्द्र में रख कर अपने पात्रों का निर्माण कर सकता है।

कथोरकथन की एक उदाहरण यह भी है कि उगमे लेखक का उद्देश्य और अधिक स्पष्ट हो जाता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि लेखक जीवन और जगत् का बिना प्रभुत्व करता है, किन्तु उसकी दृष्टि कितनी ही वस्तुनिष्ठ बरों न हो, उसकी निम्नी, वैयक्तिक दृष्टि का संबंध अभाव नहीं होगा। मूलतः जीवन और जगत् के प्रति उसका दृष्टिकोण ही अधिक महत्वपूर्ण होता है, जिसके आधार पर वह अपनी रचना का वर्णन करता है। यदि वह सर्वज्ञता की खोज को अपना कर अपनी रचना लिखता है तो बीच-बीच में वह अपनी टिप्पणी देता जाता है और अपने जीवन-दर्शन को आरोपित करना चलता है, किन्तु जब वह दूसरी चीज अपना कर चलता है तो उसे अपनी जीवन-दृष्टि प्रत्यक्ष रूप में आरोपित करने का अवसर कम मिलता है। इस कारण वह पात्रों के माध्यम से अपनी विचार-भूमि को प्रस्तुत करता है। कोई न कोई पात्र लेखक के विचारों का वाहक होता है। पात्रों की पारस्परिक बातों से उसका दृष्टिकोण और अधिक स्पष्ट हो जाता है। इस प्रकार लेखक कलात्मकता को किसी प्रकार की शक्ति पहुँचाए बिना अपना उद्देश्य पूरा कर लेता है। किन्तु कथोरकथन का अपने दृष्टिकोण का प्रतिपादन करने के उद्देश्य से उपयोग करते समय उसे अत्यधिक सावधान रहना चाहिए। स्वाभाविकता को बनाए रखते हुए ही वह पात्रों के माध्यम से अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत कर सकता है। यदि अपने क्विच उत्तरदायन और किंचित् सत्तावादी दिखाई तो वह जिस उद्देश्य से परिचालित होकर अपने पक्ष का निर्माण करता है, उसका वह उद्देश्य ही धराशायी हो जाएगा। पात्रों की परिस्थिति, मनः-स्थिति और सामर्थ्य को समझते हुए उसे कथोरकथन की योजना करनी चाहिए।

को गई वस्तु कितनी महनीय और उदात्त नवो न हो, पाठको पर उमका विपरीत प्रभाव पड़ेगा और एक प्रकार की नीरसता भा जाएगी जो रचना के प्रभाव को व्याहत कर देती है। उपन्यास के स्वाभाविक विकास में कथोरकथन के कारण किसी प्रकार का व्यापात रोचकता को न्यून कर देता है।

उपयुक्तता—कथोरकथन पात्र, परिस्थिति और घटना के उपयुक्त होना चाहिए, सभी वह गरम और प्रभावोत्पादक हो सकता है। अनुपयुक्त संवाद अगत होता है और रचना को प्रभावहीन बना देता है।

अनुकूलता—कथोरकथन पात्र, परिस्थिति और घटना के अनुकूल होने चाहिए। साधारणतः भाषा के प्रयोग में भी लेखक को सावधानी रखनी चाहिए। बालक, बुढ़ या युवा की भाषा उनकी वय, शिक्षा, जीवन-स्तर और परिवेश के अनुकूल होनी चाहिए। किसी अज्ञान से दार्शनिक व्याख्यान दिलाना अथवा किसी अवोध बालक की भाषा में रहस्यमयता भरना सर्वथा अनुचित होता है। साथ ही यह भी विचारणीय होता है कि कब, किस रूप में संवाद नियोजित करना चाहिए। कल्पना कीजिए किसी मृत व्यक्ति के दाह-संस्कार के समय कुछ पात्रों के संवाद का अवसर लेखक निकाल लेता है। उस समय यदि पात्र जीवन की दार्शनिक व्याख्या प्रारम्भ कर दे और जीवन-मरण के सम्बन्ध में विस्तृत व्याख्यान देने लगे तो उपन्यास की रोचकता बाधित हो उठेगी। ऐसे अवसर पर दुःख और समवेदना का बिना महसूस है, उमता जीवन-मरण के दार्शनिक विवेचन का नहीं।

सम्बद्धता—कथोरकथन का पूर्वाग्रह सम्बन्ध अशुद्ध है। कथोरकथन की आकस्मिक अवतारणा हास्यास्पद होती है। लेखक को कथोरकथन की योजना करने में पूर्व भूमि निर्मित कर लेनी चाहिए, जिससे वह कथानक के प्रारंभ में अनुस्यूत रहे और किसी भी रूप में ऐसा प्रतीत न हो कि वह बाहर से आरोपित है। कभी-कभी किसी अनुच्छेद के प्रारम्भ में ही कथोरकथन की योजना की जाती है। ऐसा संवाद कथानक का अंग-रूप ही होना चाहिए। ऐसा होने पर उमका पूर्वाग्रह सम्बन्ध बना रहेगा।

साधक (संक्षिप्तता)—कथोरकथन का साधक कहानी और नाटक में प्रभावशालिता की दृष्टि से अधिक उपादेय होता है। उपन्यास में साधक अनिवार्य नहीं है, क्योंकि उपन्यास में दोन व्यापक होता है और उपन्यासकार को संवाद के माध्यम में पात्रों की पारस्परिक विशेषताओं को प्रकाशित करने का अवसर अधिक प्राप्त होता है। उपन्यास का पाठक विविध विस्तार को सहन कर सकता है। तथापि संवाद का साधक मूल्यहीन होता है, वह रचना की रोचकता को बढ़ाता है और उनमें एक प्रकार की गतिविधिता भी होती है जो रचना की प्रभावशालिता में सहायक होता है। अतः संवादों की

कयोपकथन का प्रयोग वातावरण को सृष्टि के लिए भी किया जाता है। सामान्य स्थिति में ऐसा नहीं होता। ऐसे उपन्यासों में इनका इस रूप में प्रयोग किया जाता है, जिनमें वातावरण की प्रधानता होती है।

और अनेक रूपों में उपन्यास की प्रभावमयता को सृष्टि के लिए लेखक कयोपकथन का उपयोग कर सकता है। घटना को भाकस्मिक मोड़ देना हो, पात्रों के चरित्र के किसी विशेष कोण को उद्घाटित करना हो अथवा किसी प्रकार की नाटकीयता को उभारना हो तो लेखक कयोपकथन का उपयोग कर सकता है। कयोपकथन कर, किम रूप में आवश्यक है, यह लेखक के निर्णय और विचार शक्ति पर निर्भर करता है और उनकी निर्णय-शक्ति जितनी परिपक्व होगी, उसकी विचार-शक्ति जितनी बढ़ होगी तथा उसकी परिस्थितियों को पकड़ जितनी मजबूत होगी, उसका कयोपकथा उतना ही प्रभावशाली, उतना ही सजीव और उतना ही स्वाभाविक बन पड़ेगा।

कयोपकथन के गुण—अभी तक हमने यह देखा कि लेखक किन-किन परिस्थितियों और किन-किन रूपों में कयोपकथन का प्रयोग कर सकता है और ऐसा करके वह किस रूप में अपने अभीष्ट उद्देश्य की पूर्ति कर लेता है। अब हमें यह देखना है कि कयोपकथन में ऐसे कौन से गुण अपरिहार्य हैं, जिनमें युक्त होते पर ही वे यथोचित उद्देश्य की पूर्ति कर पाते हैं और जिनके अभाव में उसका प्रभाव विपरीत हो जाता है। ये गुण हैं स्वाभाविकता, रोचकता, उपयुक्तता, अनुकूलता, सम्बद्धता, सहिष्णुता, सौंदर्यता, नाटकीयता आदि।

स्वाभाविकता—कयोपकथन वास्तविक जीवन से नहीं निरा जाता, तथापि काल-व्यतिार को वास्तविकता अवरण प्रदान करता है तथा घटना-क्रम को विकल्पित करता है। कयोपकथन का प्रयोग करते समय लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि वही पर जिन पात्रों के मध्य उनका प्रयोग किया जाता है, उनके मध्य उसका प्रयोग उचित है या नहीं। स्वाभाविकता के लिए औचित्य आवश्यक है। औचित्य में स्थान, काल, स्थिति और काल-व्यतिार का औचित्य अभिविष्ट है। इन सबको ध्यान में रख कर यदि कथावस्तु की योजना होगी, अभी यह स्वाभाविक हो सकेगा। स्वाभाविकता के लिए कथा के प्रयोग में भी आवश्यकता आवश्यक होती है। पात्रों की शिक्षा, मानसिक स्थिति, जीवन-मूल्यों और घटना-विकास को ध्यान में रखते हुए कथा का प्रयोग करना चाहिए। यदि यह सम्भव हो सकार्थ का आधान देती जाती जगह ही अनुकूल हो, विपरीत परिस्थिति आवश्यक नहीं है।

रोचकता—लेखक को घटना अनुकूल और अनुकूल बनानी चाहिए। वह लेखक का उद्देश्य है, रोचकता की ओर से पात्रों को ध्यान में रखकर करना है तो उसे ही वह घटना-विकास किताबी हो सकेगा यदि वह ही वह घटना-विकास

जैसा प्रतीत होना चाहिए । उपन्यास के कथोपकथन में स्वतः स्फूर्ति आवश्यक है । यह पात्रों के मध्य की स्थिति को दिखाने का आदर्श साधन है । यह सम्बन्धों को प्रकाशित करता है । इसे इतना प्रभावोत्पादक होना चाहिए कि पात्रों के पारस्परिक सम्बन्धों का बिस्नेपण घबरा व्याख्या अनावश्यक हो जाए । कथोपकथन सर्वाधिक दृश्य और प्रभावमय आंतर क्रिया है, जिसे उपन्यास के पात्र कुशलता से पूरा करते हैं । यह पात्रों के मानसिक प्रत्यक्षीकरण का साधन है ।

माने वही विवेचना यह होती है कि वे रचना की प्रभावशालिता को गीत बना रहे हैं।

सौंदर्यरचना—संवाद की याचना संवाद के लिए नहीं होती चाहिए। अपने गीतों को ही गीतों में उद्देश्य होता चाहिए। कथोरकथन का उद्देश्य घटना-क्रम का विवरण, पात्रों की आन्तरिक विवेचना का प्रकाशन और वातावरण की सृष्टि है। इसी उद्देश्यों को ध्याना में रख कर लेखक को संवाद निबोधित करने चाहिए। जीवन का भिन्न प्रस्तुत करना घबरा जीवन की सरासरी करना घबरा मानव-प्रवृत्ति का प्रकाशन करना भी है। उपन्यास का भी यही धर्म है। अतः संवाद इसमें भी योग देता है, क्योंकि उपन्यास की आन्तरिक प्रगति का यह भी एक अंग है ही।

नाटकीयता—नाटकीयता उपन्यास रूप में स्वाभाविकता की विरोधी है, किन्तु कलात्मकता के लिए आवश्यक है। कोई भी चरित्र दिन-दिन जीवन में जैसा व्यवहार करता है, जैसी बातचीत करता है और जैसे शब्दों का प्रयोग करता है, यदि उन सब को यथार्थ रूप में प्रस्तुत कर दिया जाए तो रचना की रोचकता नष्ट हो जाएगी। इसी कारण लेखक यथार्थ को कलात्मक बना पढ़ाकर प्रस्तुत करता है और संवाद को शिष्ट, सांकेतिक तथा प्रभावशाली बना देता है। इस प्रकार की शिष्टता, सांकेतिकता और प्रभावशालिता नाटकीय होती है, किन्तु इसके साथ स्वाभाविकता और यथार्थ का भाव भी विद्यमान रहता है। यथार्थवादी और अतियथार्थवादी इस प्रकार की नाटकीयता को न घबराकर मूल, यथार्थरूप की प्रस्तुति को अधिक महत्त्व देते हैं। परिणाम यह होता है कि संवाद नम्र और मोटे रूप में सामने आते हैं, उनका प्रभाव क्षोभकारी होता है। अस्वीकृत और सख्त सम्बोधन यद्यपि साधारण रूप में बोलचाल भी भाषा में होते रहते हैं। ऐसे प्रयोग के पीछे व्यक्ति-विशेष के संस्कार और उनका परिवेश होता है। यह यथार्थ है, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता, परन्तु यथार्थ की रूप-प्रस्तुति में भाषा-संस्कार-ध्रुति कथमपि शोभनीय नहीं है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि पात्रों के चरित्र-चित्रण और बहुत-सी परिस्थितियों के सुन्दर चित्रण में कथोरकथन का बहुत बड़ा महत्त्व होता है। कथोरकथन से उपन्यास में नाटक के अनुशासन और वस्तुनिष्ठता के तत्त्व प्रभावशाली ढंग से आ जाते हैं। कथोरकथन में लेखक को अपने कौशल का पूरा-पूरा परिचय देना पड़ता है और बहुत अधिक धैर्य-रक्षणा पड़ता है, तभी उसकी रचना में स्पष्टता और स्वाभाविकता आ पाती है। कथोरकथन को किसी विचार की अभिव्यक्ति का वाहन विचार ही के लिए नहीं होना चाहिए। विचार वहीं तक गहरा है, जहाँ तक वे उन पात्रों पर प्रकाश डालते हैं, जो उन्हें अभिव्यक्त करते हैं। कथोरकथन के लिए उपन्यास के अन्य तत्वों की अपेक्षा अधिक कला आवश्यक होती है, क्योंकि वास्तविक न होते हुए भी उन्हें वास्तविक

सामाजिक, मौन्युक्तिक चेतना, पुरानी परम्पराओं का ध्वनिमय कर सकता है, किन्तु परित्रमण के लिए भी उसे अपनी परिस्थितियों में जूमना पड़ता है। इस कारण निदेशात्मक रूप में ही नहीं, पर परिस्थितियों उमके निर्माण में स्थित रहती है। उन्मायकार जब अपने पात्रों की अपनी रचना में जीवन के विविध पक्षों को अनुभूत करने के लिए धीरे-धीरे त्रिधा-प्रतिक्रिया के लिए योजित करता है तो वह उन्हें देश-काल में सम्बन्ध स्थिति में ही स्थिताना है। ऐसा होने पर ही पात्रों में गतिवता होगी और कथानक प्रवाह ध्वनिमय बना रहेगा। इसी कारण कथानक के पात्र वास्तविक पात्र के समान देश-काल के बन्धन में रहते हैं। यदि उन्हें देश-काल के बन्धन में न दिखाया जाए तो उनका स्वभाव ही कुछ इतना रहस्यमय होगा कि पाठक कुछ भी समझ न सकेगा। आधुनिक युग में जो उपन्यास लिखे जा रहे हैं, उनमें वातावरण की प्रधानता रहती है और ऐसा होने के कारण ही ऐसे उन्मायन यथार्थ का सर्वोत्तम आभास प्रस्तुत कर पाते हैं।

आधुनिक युग में यह प्रवृत्ति विशेष रूप से सक्षम हो रही है कि किसी वस्तु का प्रकृत रूप में क्या जाए कि एक नौ उसका अत्यन्त स्पष्ट चित्र पाठक के मन-पटल पर प्रकृत हो जाए और दूसरे उसका विध्यात्मक प्रभाव पड़े। लेखक जिस वस्तु-विशेष को अपने पाठकों तक संप्रेषित करना चाहता है, उसका उचित रीति से संप्रेषण हो सके। ऐसा करने के लिए लेखक के लिए देश-काल की सूक्ष्मतरंग विशेषताओं का सम्यक् ज्ञान होना चाहिए। समाज, संस्कृति, धर्म, रीति-परम्परा, देश-भूषण आदि के सम्बन्ध में उसका निश्चयात्मक ज्ञान होना चाहिए, क्योंकि इन्हीं के सहारे वह अपने कथानक को खड़ा कर सकता है। इसके अतिरिक्त लेखक को भौगोलिक जानकारी भी बहुत अच्छी होनी चाहिए। किसी प्रदेश-विशेष का वर्णन करते समय लताओं, गुफाओं, वृक्षों, फूलों, वनस्पति आदि के वर्णन देश-काल के अनुकूल हो। ये देखने में सामान्य-मे लगते हैं, किन्तु रचना में इनका विशेष महत्त्व होता है। लेखक जिस यथार्थ-निर्मिति के लिए इतना अधिक श्रम करता है, वह सामान्य व्यक्ति से धरायायी हो जाती है।

आश्चर्य सामाजिक उपन्यासों में एक विशेष प्रकार की प्रवृत्ति परिलक्षित होती है। लेखक किसी देश-विशेष को केन्द्र में रख कर अपने कथानक का निर्माण करता है। उसका उद्देश्य होता है उस देश के जन-जीवन की भाँकी प्रस्तुत करना, जिसे वह बदलते हुए परिवेश में अत्यन्त सूक्ष्म रूप में प्रकट करने का प्रयास करता है। प्रेमचन्द ने भी इस प्रकार की प्रवृत्ति दिखाई दी, किन्तु उनके चित्रण में क्षेत्रीय रंग हल्के रूप में ही उभरा है, जबकि क्षेत्रीय रंग को प्राधान्य देने वाले ऐसी प्रत्येक समस्त लिख-विधि प्रयत्नित हैं जो क्षेत्रीय रंग को उभारने में अधिक से अधिक सफल हो। ऐसा करने के लिए उन्हें देश-काल और वातावरण को सबसे अधिक महत्त्व देना पड़ता है। ये क्षेत्र-

देश-काल और यातावरण

उपन्यास साहित्य भी अन्य विभागों के समान ही लेखक के कल्पना-व्यापार के परवरण ही अपना रूप-माकार प्राप्त करता है। काव्यनिक होते हुए भी वह कल्पना का भागी प्रस्तुत करता है अथवा यह भी कह सकते हैं कि समय या पर्याय की प्रति उत्पन्न करता है। समय न होते हुए भी समय जैसा प्रतीत हो, ऐसा करना रचनाकार के लिए आवश्यक होता है। इन कार्य में उसे त्रिग सीमा तक सफलता प्राप्त होती है, उसी सीमा तक उसकी रचना भी सफल मित होती है। इसके लिए वह अपने विविध कलात्मक साधनों का उपयोग करता है, उनमें देश-काल और यातावरण की निर्मिति का भी अपना विशेष महत्व होता है।

लेखक जो रचना प्रस्तुत करता है, उसका सम्बन्ध किसी न किसी स्थान-विशेष से होता है। केवल पटना प्रधान उपन्यास ऐसे हो सकते हैं जो देश या स्थान की विशिष्ट बातों के उल्लेख के बिना पटना-क्रम के विकास को दिखा सकें, पर्याय के स्वरूप की रक्षा के लिए उनके लिए भी यह आवश्यक होता है कि वे स्थानिक विशेषताओं को समेट कर लें। देश या स्थान में राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितियों और परम्पराओं आदि को ग्रहण किया जाता है, किन्तु ये सारी स्थितियाँ सर्वदा एक समान नहीं होतीं, बरन् निरन्तर परिवर्तनशील रहती हैं। इस कारण देश के साथ काल सम्बद्ध रहता है और दोनों के आधार पर ही राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आदि विशेषताओं का धक्का उपन्यास में होता है। उपन्यासकार का उद्देश्य प्रधानतः प्रभाव-निर्मिति है और प्रभाव-निर्मिति के लिए देश-काल का चित्रण आवश्यक होता है। कोई भी पात्र अपने परिवेश में जीता है। परिवेश से विच्छिन्न परिस्थिति में उसका चरित्रांकन अत्यन्त कठिन होता है। कोई व्यक्ति कितना ही महान् क्यों न हो, किन्तु उसे अपने परिवेश से विलग करके नहीं देखा जा सकता। वह वस्तुतः अपने परिवेश से विकसित होता है। जीवन के प्रति उसका जो दृष्टिकोण बनता है, उसके लिए कुछ सीमा तक उसका परिवेश उत्तरदायी होता है। वह अपनी

ऐतिहासिक उपन्यास-लेखन में कल्पना-शक्ति का सबसे अधिक उपयोग करना पड़ता है। लेखक को अपनी कल्पना की क्षमता में अपनी के साधारण से साधारण चित्र को प्राचीनता के ही रंग में देखना पड़ता है। जिस किमी बगू, हरप, पटना, क्रिया-धारा, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, मौखिक आदि की उसे वर्णना करनी होती है, उसे ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में, तत्कालीन परिवेश में ही देखना पड़ता है। बहुत सत्रण होता उसे पद-निरीक्षण करना पड़ता है। उसके सामने पद-पद पर खड़े हैं, खरा-ना पुरा कि उनकी मारी योजना मिट्टी में मिल गई। जिस आधार पर धरातल पर उसे वातावरण का निर्माण करना पड़ता है, उसे वही समझ सकता है। पुरातन को अपनी नूतन दृष्टि में पकड़कर उसे यह आभास देना पड़ता है कि सब पुराना ही है, बिना काल-व्यवस्था का चित्र है। इस कारण ऐतिहासिक उपन्यास लेखक को विशेष रूप से कीमती-मन्य होना चाहिए, अन्यथा जिस उद्देश्य से परिचालित होकर वह सज्जना करता है, उसका वह उद्देश्य पूरा न हो सकेगा।

ऐतिहासिक उपन्यास में यदि देश-काल का अतिक्रमण कर किसी स्थायी और सार्वभौमिक तरह की खोज का प्रयत्न हुआ तो उपन्यास की प्रभावशक्ति में व्यापार उपस्थित हो जाएगा। कुशल रचनाकार देश-काल की परिधि हो में स्थायी तथा सार्वभौमिक तत्वों को व्याख्यायित कर सकता है। ऐतिहासिक उपन्यास में देश-काल का आभास देने के लिए वस्तुओं आदि के नामों को युग-विशेष में प्रचलित नाम देने से प्रभाव और अच्छा पड़ता है और परिस्थिति के यथार्थ का बोध होता है। वस्तुओं के ही नाम नहीं, बरन् व्यक्तियों के नाम भी काल-विशेष के नामों से मेल खाने चाहिए। दैनंदिन जीवन के व्यवहार में वार्तालाप का रूप भी तत्कालीन परिवेश के अनुकूल होना चाहिए।

ऐतिहासिक उपन्यास में वातावरण के निर्माण के लिए भाषा का भी विशेष

विशेष के जन-जीवन की साधारण से साधारण और सूक्ष्म से सूक्ष्म तत्व को कुशलता से अंकित करने का प्रयत्न करते हैं। उनकी निरीक्षण-शक्ति जितनी प्रबल होती है और शोध-विशेष के जीवन का जितना व्यापक ज्ञान होता है, उनकी रचना उनी अनुपात में सफल सिद्ध होती है। 'रेणु' जैसे उपन्यासकार को इसी कारण इतनी अधिक सफलता प्राप्त हुई है। औपचारिक उपन्यास का शिष्यान्वय ही इस आधार पर होता है, किन्तु सामाजिक उपन्यास में यह गीला तत्व होते हुए भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण होता है। लेखक समाज के जिस स्तर की सेवा चेतना है, उसके सम्बन्ध में उसकी जानकारी पघेल होनी चाहिए। निम्नवित्तीय वर्ग, मध्यवित्तीय वर्ग, उच्चमध्य-वित्तीय वर्ग, उच्च वर्ग सब की अपनी अपनी विशेषताएँ हैं, अपनी-अपनी जीवन-दृष्टियाँ हैं। उन सब का प्रभावशाली अंकन उनकी अपनी शृष्टिशक्ति में ही हो सकेगा। प्रेमचन्द ने प्रायः समस्त वर्गों को अपने उपन्यास का विषय बनाया है, किन्तु कोई भी वर्ग प्रस्वामाधिक नहीं प्रतीत होता। मध्य वित्तीय समाज की सामाजिक, सांस्कृतिक और आर्थिक शृष्टिशक्ति जेनेन्द्र कुमार ने अत्यन्त मार्मिक रूप में अंकित की है। वस्तुतः उपन्यास की प्रभावशालिता को मधुरता बनाए रखने के लिए और अपने चित्रण-वर्णन को निर्दोष रखने के लिए लेखक के लिए यह आवश्यक रहता है कि वह अपनी भाँखें खुली रखे और जिस समाज-विशेष का वह चित्रण कर रहा है, उसके प्रत्येक स्पन्दन और प्रत्येक क्रिया-अपार को इस रूप में निरीक्षित करे कि वह सब उसकी रचना-शामग्री होकर उसके प्रति-पादन सहायक और सजीव बना सके।

ऐतिहासिक उपन्यास की रचना में रचनाकार को औपचारिक उपन्यास के समान ही या उससे कुछ अधिक देश-काल और वातावरण की निमित्त के लिए सजग रहना पड़ता है। कुछ लोग ऐसा मानते हैं कि ऐतिहासिक उपन्यास लिखना सरल होता है, किन्तु वस्तुतः ऐसा होता नहीं। कथानक का ज्ञात होना अपने आप में सब कुछ नहीं है। ऐतिहासिक वातावरण का निर्माण करना विशेष कठिन होता है। उसे ऐसे सजीव वातावरण का निर्माण करना पड़ता है कि पाठक को आरम्भ से ही यह अनुभव होने लगता है कि वह अपने युग से दूर किन्हीं भूतकालीन परिस्थितियों में पहुँच गया है। कुछ ऐतिहासिक उपन्यासकार ऐतिहासिक शृष्टिशक्ति को और अधिक मार्मिक ढंग से प्रस्तुत करने के लिए ऐसी भूमिका की योजना करते हैं, जिसे पढ़कर पाठक कुछ ऐसी स्थिति में आ जाएँ कि लेखक स्वयं अपनी उद्मावित वस्तु नहीं प्रस्तुत कर रहा है, पूर्वकाल के किसी प्रामाणिक कथ्य को किंचित परिवर्तन के साथ अपने शब्दों में अंकित कर रहा है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अपने उपन्यास 'बालमन्द की आत्मकथा' और 'बाह्यजनेस' में इसी प्रणाली का अनुसरण किया है। कुछ अन्य

रीति

प्रत्येक प्रकार की रचना प्रधान रचना में रीति का विशेष महत्व होता है। मूलतः रीति ही एक ऐसा तरह है जो रचनाकार के वैशिष्ट्य का उद्घोष करता है। विषय-वस्तु को जिन प्रणालियों में तथा जिन मापनों से प्रस्तुत करने का प्रयत्न होता है, उन सब का समन्वय रीति तरह में हो जाता है। भारतीय साहित्य-शास्त्र में इसे ही रीति कहते हैं। वामन की दृष्टि में विशिष्ट पद-रचना ही रीति है। वामन की रीति को ही आनन्दवर्धन ने संघटना का नाम दिया है। उनके अनुसार संघटना तीन प्रकार की होती है—समान-रहित, मध्यम समान में भूषित तथा दीर्घ समान युक्त। ये तीनों वामन की क्रमशः वैदर्भी, पञ्चाननी और गौडोप रीतियाँ ही हैं। आनन्दवर्धन ने संघटना और गुणों को अयोध्याश्रम निद किया है, किन्तु गुण को आधार माना है और संघटना को प्रायेय। संघटना गुणों का आश्रय ग्रहण कर रस को अभिव्यक्त करती है।^१ संघटना के तीनों रूपों में समान रहित संघटना उन्मत्त के लिए उपयुक्त होती है और यह प्रसार गुण सम्पन्न होती है। प्रसाद गुण में समस्त रसों के प्रति समर्पकरत्न गुण होता है और इसकी क्रिया सर्वमाधारण होती है। प्रसाद का धर्म है शब्द और धर्म की रचयिता। यह एक ऐसा गुण है जो सर्वमाधारण रूप में सभी रचनाओं में हो सकता है। यह गुण धर्म गुणों की तुलना में अधिक प्रभावशाली होता है और पाठको पर इसका प्रभाव उसी रूप में पड़ता है, जिस रूप में मूर्खी लकड़ी पर अग्नि का होता है।^२ रीति मूलतः व्यक्ति-सापेक्ष होती है। प्रत्येक लेखक अपनी शैली का निर्माण स्वयं करता है। रीति ही ऐसा तन्त्र है, जिससे लेखक के व्यक्तित्व की झलक मिलती है। विषय-वस्तु आदि की मौलिकता तो महत्वपूर्ण होती है, किन्तु सबसे महत्वपूर्ण बात है शैली की मौलिकता। वस्तुतः रचना की मौलिकता का बहुत कुछ रीति पर निर्भर करता है।

१. ऋग्व्यासोक्त, ३, ५—६।

२. ऋग्व्यासोक्त, २, १०।

अही देवो, अही कोई न कोई हाथ-विचार है, अही देवो, अही अर्हति के किरी गत का अर्थ है तो अर्हति में एक प्रकार की एकताया या अर्हति है और जो हाथ-विचार अर्हति को और अर्हति अर्हति के अर्थ में किता आता है, वह भी अर्हति अर्हति को किता अर्हति कर जाता ।

पदे-पदे रङ्गकोट का माहात्म्य में ही। भावन्दरशतानुसार भाषा का रूप परिवर्तित हो जाता है, किन्तु प्रत्येक अवस्था में उसकी प्रवाहमयता अशेषणीय होती है। कविता की भाषा में समान अन्वयार्थमयी भाषा उन्वयार्थ के लिए रचित होती है और इसी प्रकार कहानी की पहली पंक्ति के समान शिरोधार्यमयी भाषा भी उन्वयार्थ की प्रवृत्ति के अनुगमन नहीं करती। उन्वयार्थ की भाषा समस्तन श्रुति में प्रबलमान अस्ति की उस धारा के समान होती है जो मुद्गरवर्ती धरने दोनों धूलों को स्पष्ट करती, धरने भाग में हरी, पूरी रिमा के भाग धरने गति में भागे बढ़ती है जो ऐसी प्रतीत होती है मानो कोई कुल-जलना है, जिसे धरने मुद्गार का दर्ब है और जिसे धरनी मर्दाश का भाव है। उन्वयार्थ-मयक समन्तात् धरनी दृष्टि उत्पन्न कर भागे बढ़ सकता है, इस कारण भावार्थमयी भाषा के लिए उदात्त मित्र नहीं हो सकती। कहीं-कहीं भाषा का भावमय प्रयोग वह कर सकता है, किन्तु सर्वत्र नहीं। वैचारिक धारणा को स्पष्ट करने वाली भाषा व्यावहारिक अधिक होती है और व्यावहारिक भाषा में प्राण फूँक कर, उसकी आंतर ध्वनि को प्रकट करने हुए, उसे ऐसी कुशलता से प्रयुक्त करना कि वह पूर्णतया नवता धारण कर ले, यह कुशल शैलीवार और भाषा-प्रयोक्त का सर्वश्रेष्ठ गुण है। जाने-पहचाने के ही ऐसे प्रतीत हों मानो धमी-धमी टकसान से निकल कर आए हैं। जो लेखक भाषा कर गके वह उन्वयार्थ-लेखन में अपनी शैली के कारण अविस्मरणीय रहेगा।

सामान्यतः उन्वयार्थ-रचना में भाषा का चार रूप में प्रयोग होता है। वे चार रूप हैं स्थिर, गतिशील, अलङ्कृत और काव्यात्मक। स्थिर भाषा भाषा के सामान्य प्रयोग के कारण कही जाती है। जिस प्रकार इतिहास-लेखक या दार्शनिक तथ्य-निरूपण के लिए भाषा का प्रयोग करता है, उसी प्रकार स्थिर भाषा का उन्वयार्थकार भी। भाषा का तथ्य-निरूपक रूप साहित्य के लिए विशेष महत्त्वपूर्ण मित्र नहीं होता, उनका अभिव्यक्त रूप ही स्वाभ्य मित्र होता है। इसी कारण स्थिर भाषा का प्रयोग साहित्यिक रचनाओं में समाहित नहीं हो पाता। उन्वयार्थ-रचना में गतिशील भाषा सर्वाधिक उपयुक्त सिद्ध होती है। पात्रों की मनःस्थिति, परिवेश आदि के आधार पर ही भाषा का रूप-निर्माण होना चाहिए। अत्यन्त भाषा का एक ही रूप एकरमता उत्पन्न कर देता है। अफल साहित्यकार की भाषा अस्वरमक होती ही है, क्योंकि समस्त परिस्थितियों को देखते हुए वह अपनी भाषा का रूप-निर्माण करता है और उनका मूल उद्देश्य रहता है अभिव्यजन। अभिव्यजन जिस किसी भी रूप में सुन्दर रीति में सम्पादित हो सके, उसे वह अपना लेता है। गतिशील भाषा में स्थिर, अलङ्कृत और काव्यात्मक सभी रूप सम्मिलित हो जाते हैं। विशेषता केवल इतनी रहती है कि उक्त सभी रूप परिस्थिति के अनुगमन व्यवहार में आते हैं और कहीं भी उनका आविर्भाव दृष्टिगत नहीं होता। अलङ्कृत भाषा में एक प्रकार की मयता आ जाती है और भाषा का सद्ग प्रवाह

एक ही विषय पर दो या अधिक लेख लिखें, प्रत्येक अपनी अभिव्यक्ति की विविधता के कारण दूसरे से भिन्न होगा। इमीनिए दोनी ही व्यक्ति है, कहना अधिक योजित प्रतीत होता है। दोनी को हम प्रकारान्तर में अभिव्यञ्जना-कीमत कह सकते हैं। सत्यतः दोनी और विषय-वस्तु को एक-दूसरे में वृद्ध नहीं किया जा सकता। दोनों एक-दूसरे में घुले-मिले रहते हैं। जैसा विषय होगा, लेखक को उसी के अनुरूप ऐसी अपनी पढ़ेगी और यदि वह उस प्रकार की ऐसी न अपना सका तो उसका विषय सहराहा जाएगा। कुछ लोग दोनी को गुण के रूप में स्वीकार करते हैं। अच्छे लेखक अच्छे दोलीकार होते हैं। इससे तो यह आशय भी ग्रहण किया जा सकता है कि जो अच्छे लेखक नहीं होते, उनमें दोली का अभाव रहता है। वर्नाई डॉ के अनुसार पूर्ण अभिव्यक्ति ही दोली का अर्थ और इति है। वस्तुतः लेखक अपने जिस विषय की प्रस्तुति करना चाहता है, उसकी प्रभावमयी अभिव्यञ्जना के निमित्त वह जिसने प्रकार की प्रणालियों का उपयोग करता है, वे सब दोली के अन्तर्गत आती हैं। जो लेखक जितनी कुशलता और सुन्दरता में यह काम सम्पन्न कर पाता है, वह उतना ही सफल दोलीकार माना जाता है।

सारा काव्य-व्यापार शब्द-अर्थ का व्यापार है। लेखक की क्षमता पर ही यह निर्भर करता है कि वह साहित्यार्णव में टुकड़ी सगा कर शब्दों को खोज कर बाहर निकाले और उन्हें अपनी प्रतिभा की खराब पर चढ़ा कर उत्तीर्ण मणि का रूप प्रदान करे। जाने-पहचाने और नित्य प्रति प्रयोग में आने वाले शब्दों में वह नव जीवन और नवविच्छिन्ति भर सकता है। अच्छे लेखक का अच्छा शब्द-पारखी होना नितांत अपेक्षणीय होता है। कवि की तुलना में उपन्यासकार का क्षेत्र विशाल होता है और उसका दायित्व गुरु-मंभीर होता है। वह जिस विधा को लेकर चलता है, वह विधा अपने आप में व्यापक होती है और उसका प्रसार एक बहुत बड़े जन-समुदाय में होता है। अतः उपन्यास सामान्य जन के निकट भी पहुँचने का अच्छा साधन होता है। इस कारण उपन्यास की भाषा का रूप कुछ भिन्न प्रकार का होना चाहिए, परन्तु सभी प्रकार के उपन्यासों के लिए ऐसा नहीं कहा जा सकता। लेखक को उपन्यास की विषय-वस्तु को ध्यान में रख कर भाषा का प्रयोग करना चाहिए। यदि लेखक सचमुच भाषा का सफल प्रयोक्तृ है तो वह विषय-वस्तु, स्थिति, भौचित्य आदि को ध्यान में रख कर भाषा का प्रयोग कर सकता है और अपेक्षित प्रभाव का निम्नलिखित कर सकता है।

जैसा कि हम पहले कह आए हैं कि उपन्यास की भाषा प्रमाद गुण सम्पन्न होनी चाहिए। इस कथन से हमारा यही आशय है कि उपन्यास की भाषा स्वच्छ और गम्भीर होनी चाहिए। उसमें दुरुहता और दुर्बोधता नहीं होनी चाहिए, अन्वया उगका प्रवाह होनी चाहिए। उपन्यास-पाठक से लेखक की यह अपेक्षा नहीं होनी चाहिए कि बिच्छिन्न हो जाएगा। उपन्यास-पाठक से लेखक की यह अपेक्षा नहीं होनी चाहिए कि

(४) प्रकाश—उत्पत्ति की भाँसा से बहुत प्रकाश होता चाहिए । लेखक जो कुछ प्रकाश करना चाहता है, उसे इस रूप में प्रकाश का आकार देना चाहिए कि किसी भी रूप में ऐसा प्रतीत न हो कि उसमें आकाशता है । अन्तर्गत, अन्तर्निहित, अन्तर्गत तथ्यों का प्रयोग नहीं होना चाहिए । यदि ऐसा कोई प्रयोग अनिवार्य प्रतीत हो तो उसके लिए आवश्यक रूप में निर्मित करना चाहिए, जिसमें प्रयोग अस्वाभाविक प्रतीत न हो ।

(५) प्रभावमयता—भाँसा का सबसे बड़ा गुण है प्रभावमयता । लेखक की अन्तर्गत भावनाओं में निहित है । वह स्वयं सिद्धी होता है । उसके गारे भावना प्रभाव-निर्मित की ओर ही उन्मुख रहते हैं । जिस रूप में भी वह अपनी भाषा को प्रभावमय बना सके, वही रूप उसके लिए आदर्श सिद्ध होता है ।

भाषा साधन ही है, साधन और वस्तु है । यह बात सर्वदा लेखक की दृष्टि से होनी चाहिए । यदि उसने साधन को ही साध्य मान लिया तो जिस उद्देश्य में परिवर्तित होकर वह रचना-कार्य में प्रयुक्त होता है, उसका वह उद्देश्य बिगड़ जाएगा । भाषा दीर्घा की कोई सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती । प्रत्येक लेखक की अपनी भाषा-दीर्घा होती है और होनी भी चाहिए ।

दीर्घा का दूसरा महत्वपूर्ण पक्ष है कव-विधान । कव-विधान में मुख्य रूप से निम्नलिखित रूप पाए जाते हैं -

- (१) कथात्मक दीर्घा या ऐतिहासिक दीर्घा ।
- (२) धार्मिक-साधक दीर्घा अथवा धार्मिक-पद की दीर्घा ।
- (३) पत्रात्मक दीर्घा ।
- (४) नाटकीय दीर्घा-।
- (५) ऐतिहासिक (वाचनी) दीर्घा ।

[illegible]

आत्मनेपद में वही हुई वह बहानी ध्वनी होती है, जिनमें से एक अपने भाषा को किसी पाठ-मिथेप में निवेशित कर लेता है, किन्तु वह पाठ कदाही का नाटक न हो

(१) मिथि। शैली ।

(१) कथालयक शैली या ऐतिहासिक शैली—विश्व के अधिकांश उत्तम कथालयक शैली में लिखे गए हैं। इन शैली में लेखक अपने पात्रों को मध्य युग में प्रस्तुत करता है और उनका वर्णन करता जाता है। जहाँ जिस रूप में वह पात्ररूप समझता है, अपनी ओर से टिप्पणी देता जाता है। यह तटस्थ भाव से अपनी रचना में वर्णन रहता है और अपने पात्र के विकास को देखता रहता है। इस प्रकार की शैली सर्वज्ञता की दृष्टि अपनाकर चलना पड़ता है। लेखक को अपनी विवृति इन रूप में प्रस्तुत करने पड़ती है कि उसके पाठकों को यह बोध हो जाए कि वह जिन पात्रों का वर्णन कर रहा है, उनके सम्बन्ध में सब कुछ जानता है। यह बात दूसरी है कि वह सब कुछ कह देना नहीं चाहता। इस शैली से पात्रों के मनोवैज्ञानिक विवरण का प्रत्यक्ष अवसर मिलता है, क्योंकि लेखक को अपनी ओर से बहुत कुछ कहने की गुंजायश रहती है। इस शैली को अपनाकर चलने वाला लेखक अपने विचारों, मान्यताओं और अपने जीवन-दर्शन को अधिक स्वतन्त्रता से प्रस्तुत कर सकता है। वैसे मध्य समस्त शैलियों में भी यह स्वतन्त्र रहता ही है, किन्तु शैली-विशेष के कारण उसे कुछ बन्धनों को स्वीकार करके चलना पड़ता है; जबकि इसमें ऐसा नहीं होता। यह कथालयक के विकास को, पात्रावली की निर्मिति को, कथोपकथन की सहजता और सजीवता को, आर्थिक विकास को और अपने उद्देश्य को सरलतया इस शैली के माध्यम से अत्यन्त अव्यवहार्य और विश्वसनीय रूप प्रदान कर सकता है। इस शैली में लेखक उन समस्त बातों को बताता चलता है, जिनका बताना वह कहानी को समझने और पात्रों के विकास के लिए आवश्यक समझता है। वह अपने पात्रों के संवेग, उनकी मनोवृत्ति आदि की विवृति उपन्यास के भीतर से प्रस्तुत कर सकता है। सर्वज्ञता की दृष्टि से लिखा गया उपन्यास बोझिल, प्रति विस्तीर्ण और प्रसृत हो जाता है। इस प्रकार की उपन्यास-रचना में तौलस्तोत्र को अच्छी सफलता मिली है। किन्तु उनकी रचनाओं में भी उक्त दोष मिलते हैं। इस प्रकार की रचना में लेखक को अपने पात्रों के भीतर प्रवेश करना पड़ता है, उनके भावों को अनुभूत करना पड़ता है, उनके विचारों को विचारना पड़ता है; किन्तु उसकी भी अपनी सीमाएँ हैं। वह इस प्रकार की रचना में बहुत तक अच्छी तरह सफल हो सकता है, जहाँ तक उनके द्वारा निमित्त पात्र और उनमें कुछ सादर्य है; किन्तु अब इस प्रकार का सादर्य नहीं रहता तो ऐसी स्थिति में वह अपने पात्र को बाहर से ही देख पाता है और इसका परिणाम यह होता है कि स्वाभाविकता नहीं आ पाती जो पाठकों का विश्वास अर्जित हो ध्यान में रखकर हेनरी जेम्स ने सर्वज्ञता की - - - कर इस शैली को अधिक व्यावहारिक बनाने का -

दृष्टा, उगही भी मयोचित रूप में पूर्ति न हो सकी। अतः कुछ पत्रात्मक लेखों उत्तरेय मित्र नहीं हो सकती।

इतिहासी शैली (आयरी शैली)—इतिहासी लेखी भी आत्मकथात्मक लेखी का ही एक रूप है। प्रभात-मुष्ट को दृष्टि में इसका भी अन्तर्भाव है। आयररी निगने बाना शक्ति शायरी में उन गानों बानों को निग लेना आयररीक संप्रकृता है, जिसका किसी न किसी रूप में प्रभाव उगने मन पर पड़ता है। यह बानी बहुत गारी दुर्लभाएँ, अरने मकन्य-विकन्य और अरनी भाषी योजनाएँ, जिन्हे वह आधारण रूप में किसी के गामने व्यक्त नहीं कर सकता, बहुत रूप में आयरी में अंकित कर देता है। इतना ही नहीं, अरने अरने जीवन के बहुत गाने गुण्य, रहस्यमय गानों को भी वह अपनी टायरी में अंकित कर सकता है। इन कारण आयरी लेखी पात्र के पित्रण और मनोविश्लेषण में बहुत अधिक सहायक मित्र हो सकती है। आशिक रूप में आयरी लेखी का प्रयोग करना प्रभावोत्पादक मित्र होता है, किन्तु समय उपन्यास की इस लेखी में रचना करना एक अत्यन्त जटिल प्रक्रिया है। यह बान दूसरी है कि कुशल बनाकर इस लेखी में भी मुष्ट और पूर्ण रचना कर सकता है।

माटकीय शैली—मुख्यतः यह दो रूप में प्रयुक्त होती है—सत्ताप्राप्तक रूप में और माटक-विधान की लेखी के रूप में। सत्ताप्राप्तक लेखी का प्रयोग भी आशिक रूप में ही होता है। गारा उपन्यास इसी लेखी में नहीं लिखा जा सकता और माटकीय विधान भी उपन्यास में कहीं-कहीं योजित होता है। अत्युत ऐतिहासिक लेखी ही में इसका भी अन्तर्भाव हो जाता है।

मिश्रित शैली—मुख्यतः दो मुख्य शैलियाँ ही प्रयोग में आती हैं। वे हैं ऐतिहासिक लेखी और आत्मकथात्मक लेखी। इन दोनों शैलियों को और अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए और रचना-प्रविधि को और अधिक आकर्षक बनाने के लिए इनमें अन्य शैलियों को भी मिश्रित कर दिया जाता है। आत्मकथात्मक लेखी में पत्रात्मक और आयरी लेखी का मिश्रण कथा-प्रवाह को गति दे सकता है, पात्रों के चरित्र पर बहुत प्रकाश डाल सकता है और इनके माध्यम से लेखक को बहुत कुछ कहने का प्राप्त हो जाता है। इसी प्रकार ऐतिहासिक शैली में अन्वयान्वय शैलियों को मिश्रित कर लेखक अपने रचना-विधान को आकर्षक और प्रभावशाली बना सकता है।

इन शैलियों के अतिरिक्त और भी शैलियाँ सुविधानुसार प्रयुक्त की जा सकती हैं। लेखक को केवल इतना ध्यान रखना चाहिए कि वह लेखीकार ही नहीं है, प्रत्युत वह उपन्यासकार है। कहीं ऐसा न हो कि लेखी के पीछे उसको मूल विषय-वस्तु निरस्त हो जाए।

तो मच्छा हो। लेखक ऐसी स्थिति में रहता है कि अन्य पात्रों के साथ उनका निकट सम्बन्ध रहता है। इस स्थिति में वह औपन्यासिक क्रिया का कर्ता बन होकर द्रष्टा-भाव रहता है। वह पाठकों को अपने विश्वास में ले लेता है और वह जो कुछ जानता है उसे पाठकों तक पहुँचा देता है। इस प्रकार की शैली से लेखक कथा-वस्तु की सत्याभावता सफलतापूर्वक प्रतिपादित कर सकता है और पाठकों को अधिक मात्रा में प्रभावित कर सकता है।

पत्रात्मक शैली—उपन्यास-लेखन में पत्रात्मक शैली भी अपनाई जाती है, किन्तु सामान्यतः प्रासंगिक रूप में ही। बहुत कम उपन्यास ऐसे हैं जो वास्तविक पत्रात्मक शैली में लिखे गये हैं। पत्रात्मक शैली में भी आत्मनेपद का ही प्रयोग होता है। पत्र पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने के अच्छे साधन सिद्ध हो सकते हैं। पात्र जिन बातों को किसी कारणवश सामने नहीं कह सकते, उन्हें पत्रों में सरलता में व्यक्त कर देते हैं। मनो-विश्लेषण के लिए भी यह अत्यन्त साधन है। आत्मनेपद में लिखे गए पत्रों के लिखने वाले पात्र अनेक हो सकते हैं। किन्तु सभी अपने-अपने विचार, भाव, रसि-मर्शव आदि अपने पत्रों में प्रकट कर देते हैं। इसमें अनेक पात्रों की बहुत सारी विनिष्टताएँ सामने आ जाती हैं। इस प्रकार की शैली में सबसे बड़ा लाभ यह होता है कि औपन्यासिक घटना-सूत्र के अधिक निकट प्रतीत होती है। पाठक ऐसा अनुभव कर सकते हैं कि इस प्रकार के पत्र उन व्यक्तियों के द्वारा ही लिखे गए होंगे, जिनके नाम से वे दर्शाए गए हैं और उनके (पाठकों के) पास विश्वासघात के कारण पहुँच गए होंगे। इस प्रकार का सत्याभाव जो प्रतीत होता है, उसी की प्राप्ति उपन्यासकार का उद्देश्य होता है। वह यह चाहता है कि वह जो कुछ कह रहा है, उसे पाठक तत्पार्यन्त घटित हुआ समझ लें, भले ही वह असम्भाव्य ही क्यों न हो। किन्तु इस प्रकार की शैली विशेषतः सुविश्लेषणी होती है। यह कहानी कहने की अत्यन्त जटिल और उलझी हुई शैली है।

छुट्ट पत्रात्मक शैली में लिखे जाने वाले उपन्यास में वातावरण-सृष्टि एक विकट समस्या है। कुछ उपन्यास ऐसे हो सकते हैं, जिनमें वातावरण की निर्मिति महत्पूर्ण न हो और कथावस्तु का विकास पात्रों में सूचित होता रहे; किन्तु सभी प्रकार के उपन्यास इस शैली में नहीं लिखे जा सकते। पात्रों का पूर्ण विकास, घटनाओं का पूर्वीर सम्बन्ध और पूर्ण वर्णन भी इस प्रकार की शैली में संभव नहीं हैं। अतः यह माना जा सकता है कि सांक्षिप्त रूप में पत्रात्मक शैली का प्रयोग औपन्यासिक प्रभाव को संबद्धित करता है, किन्तु मात्र इसी शैली का प्रयोग करता अत्यन्त दुष्कर कार्य है और लेखक को संकलना संदिग्ध बनो रहती है। जो उपन्यास इस शैली में लिखे गए हैं, वे संघटना की दृष्टि में संपन्न भिन्न नहीं हुए हैं और जिन प्रभाव-सूचन के लिए उनका निर्माण

प्रक्रिया को घटेशा वह विज्ञान और श्रमक पैमाने पर और शीघ्रता से उन्हें पचा पा
है। यह श्रम उसके मानविक जन्मात्मक माध्य है जो उनकी रचना-प्रक्रिया को प्रभावित
करते हैं।

अन्य माहृत्त्वकार के समान ही उभयान्वार भा जीवन को ग्रहण करने का प्रयत्न करता है। धूननः वह जीवन को जिन रूप में ग्रहण करता है, उन्ही रूप में उसकी जीवन की स्थापना और आयोजना होती है। वह जीवन के प्रति अपनी दृष्टिकोण निर्मित कर देता है और उसी के आधार पर सारा नियंत्रण करता है। कोई आवश्यक नहीं है कि वह जैसा जीवन जीना है, वैसा ही वह नियंत्रण भी करे। हममें कोई संदेह नहीं कि उसकी निजी अनुभूति सर्वत्र उसकी रचना में प्रधान रहती है। किन्तु इसके अतिरिक्त उसकी अनुभूति का बहुत बड़ा भूत अंतर्भावित होता है। वह जीवन और जगत् का मूलम निरीक्षण करता है। व्यक्तियों के द्वारा जीवन तक ही सीमित रह कर उनके अन्तर्जगत् में भी प्रवेश करने का प्रयत्न करता है और उनकी मूलम मूलम गतिविधि का अवलोकन कर उनकी आंतरिक विशेषता का समझने का प्रयत्न करता है। उसकी निरीक्षण-शक्ति का उसकी रचनाओं पर अत्यधिक प्रभाव पड़ता है। लेखक जो कुछ अनुभूत करता है, जो कुछ निरीक्षण करता है, उन सब पर गंभीरता पूर्वक मनन-चिन्तन करता है और यही सब वे सत्य होते हैं जो उसके जीवन-दर्शन निर्माण में सहायक होते हैं। उसके अंतः, संस्कार और जीवन-दर्शन के आधार पर ही उसकी रचना का उद्देश्य जाना जा सकता है। ऐसा रस उद्घित हो सकता है कि वह किन्ती उद्देश्य-विशेष से परिचालित होकर वह अपनी रचना प्रस्तुत करता है? उद्देश्य निर्धारित करके कोई रचना नहीं लिखी जाती और यदि लिखी जाती है तो उसका केवल प्रयोगात्मक महत्त्व होता है। रचना अनिवार्यता के रूप में आनी चाहिए। तब रचना ही महत्त्व हो सकता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि अनिवार्यता-रूप में रचना की प्रकृति के पीछे लेखक का कोई न कोई उद्देश्य अवश्य होता है, किन्तु वह आरोपित न होकर रचना-प्रविधि में ही स्वाभाविक रूप में विकसित होता है। अलग करने नहीं देता जा सकता, वरन् समग्र रचना में वह आद्यत अनुभूत है। जीवन और जगत् को देखने के अनेक दृष्टिकोण हो सकते हैं जो अनेक के रूप में देखे जाते हैं। आदर्शवाद, आदर्शोन्मुख यथार्थवाद, यथार्थवाद, अनिश्चय प्रवृत्तिवाद आदि के पीछे लेखक की दृष्टि का हा महत्त्व है। समस्त वादों के मुख्यतः दो ही महत्त्वपूर्ण बातें होती हैं : वह जीवन को जिन रूप में देखना है किम रूप में चित्रित करना चाहता है। आदर्श जीवन के मूल्य को स्वीकार कर

9. विशेष रूप से दृष्टव्य प्रस्तुत लेखक के ग्रंथ 'भाषाशास्त्रोद्धारण : एक शास्त्र अध्ययन' का पञ्चम अध्याय ।

उत्पत्तिवाद को स्वयं ही दृष्टांत कहाँ से कहा होती है ? सामान्य धार्मिक मान्यताएँ इस सिद्धांत का एक दृष्टांत हैं कि देवता ऐसी शक्ति हैं और वह या ब्रह्माकार स्वयं-प्रतिभा की अवस्था में अपने स्वयं में नहीं रहता । किन्तु इस प्रेरणा का मोड़िमान क्या है, यह जान लेना दिव्य-आत्मोत्पत्ति है । प्रत्येक कलाकार के अंतर्गत में होकर ही विद्योती प्रकट होती है । एक दिव्य में वह अपने वेद-विशेष को दूर कर देते हैं कि और अपने अंतर्गत अंतर्गत में दूर जाने के लिए विवश हो जाता है, जिसमें नवीन प्रतिभा बिना लया समुद्र किन्तु अमृत-प्रतिभा प्राप्त कर सकता है । वह स्वयं ही दिव्य-आत्मोत्पत्ति का अग्रगण्य अवस्था होता है । दूसरी दिशा में वह भक्ति-शौच, समर्पण, समर्पण का आधार स्थापित करने की भावनात्मक प्रवृत्ति में विवश हो जाता है । अब दोनों दृष्टियों पूर्णतया संतुलित और समन्वित हो जाती हैं, सभी का ही सामंजस्य प्राप्त होता है ।

ऐसे ही वह का मत है कि प्रत्येक व्यक्ति के भीतर अभिजातवाद और स्वच्छन्दतावाद के मध्य संघर्ष चलता रहता है और इसी संघर्ष का परिणाम होता है कि कोई कला-कृति निर्मित होती है । अभिजात-कला-कृति में मान्य स्वच्छन्दता पर क्रम

उद्देश्य

उपन्यास-रचना का उद्देश्य क्या हो सकता है ? क्या इसके साथ यह प्रश्न भी उभर कर नहीं आता कि साहित्य-रचना का उद्देश्य क्या है ? यह एक ऐसा प्रश्न है, जिस पर बहुत सारी चर्चा हो चुकी है । अनेक युगों से चर्चा चली आ रही है और आज भी यह प्रश्न जारी है । कोई कविता क्यों लिखता है ? इस प्रश्न का उत्तर हम प्रतिप्रश्न से दिया जा सकता है कि क्यों गाता है ? गाना पढ़ी का स्वभाव है और कविता लिखना कवि का स्वभाव है । किन्तु वह क्यों लिखता है ? उसकी जो अनुभूति है, जो उद्दाम भाव है, उसे वह चाह कर भी प्रतिषेध नहीं कर पाता । उसकी रचना-प्रक्रिया इस रूप में उसे जकड़ लेती है कि यदि वह स्वतः न भी लिखना चाहे तो भी रचना-प्रक्रिया उसे लिखने के लिए बाध्य कर देगी । प्रत्येक कलाकार के साथ ऐसा ही होता है और उपन्यासकार भी कलाकार होने के कारण इसी प्रक्रिया का भागी होता है ।

उपन्यासकार भी अन्य कलाकारों के समान ही सचेदनशील और प्रतिभा-सम्पन्न होता है । वह जिस परिवेश में विकसित होता है, उससे यथेष्ट मात्रा में प्रभावित होता है । वह अपने आस-पास जो कुछ देखता है, सुनता है और स्वयं अपने जीवन में जो कुछ मोगता और सहन करता है, वह सब उसकी अनुभूति के तत्त्व बन जाते हैं । जीवन के प्रति भी उसका जो दृष्टिकोण निर्मित होता है, उसका बहुत बड़ा दायित्व उसकी जीवनानुभूतियों का होता है, जिन्हें वह अपने परिवेश एवं अपने अध्ययन से विकसित कर पाता है । जीवन के प्रति प्रत्येक व्यक्ति का अपना दृष्टिकोण होता है या हो सकता है और प्रत्येक व्यक्ति का दृष्टिकोण दूसरे से प्रायः भिन्न होता है । एक ही विचार-धारा रखने वाले व्यक्ति भी अपनी रुचि-मरुचि में एक दूसरे से भिन्न होते हैं । सैद्धांतिक आधार एक हो सकता है, किन्तु वैयक्तिक आधार भिन्न हो सकता है । जीवन की विभिन्न प्रवस्था में व्यक्ति की मानसिक और शारीरिक प्रतिक्रियाएँ कैसे होती हैं, उन्हीं पर उसके भाव-कोश, रुचि-मरुचि आदि के निर्माण होते हैं और उन्हीं के आधार पर उसकी जीवन-दृष्टि का निर्माण होता है, जिसे वह अध्ययन के आधार पर

धीरे ध्वजाया की विषय मरित होती है । प्रस्तुति करने के लिए अन्तः संपर्क विज्ञा प्रवृत्त होगी, कला-नृति उतनी ही सुन्दर होगी । यदि कला की विषय-वस्तु धारम में समबल धीरे ध्वजायन होगी तो कला-नृति बहुत ही कम प्रभावोत्पादक होगी तथा प्रयाजा उद्यमे किमी प्रकार की रधि न से गवेता । मस्तिष्क के इन धतः संपर्क को हम प्रेरणा के नाम से अभिहित कर गवते हैं । भाषुनिक मनोविज्ञानवेत्ताओं ने इसे बलिउ करने से पर्याप्त ध्यान दिया है । कुछ लोगों ने उसे अचेतन मस्तिष्क के क्रिया-रूप में शरीर किया है । अचेतन मस्तिष्क की क्रियाएँ स्वायत्त मानी जाती हैं और हमने परिष्करता तथा उद्भवन की शक्तियाँ भी मानी जाती हैं । सामान्य रूप में मनोविज्ञानवेत्ता आकस्मिक प्रज्ञा या प्रेरणा भावों की क्रिया में रिमी आकस्मिक प्रवेग के कारण मानते हैं । इस प्रकार आकस्मिक रूप से प्रविष्ट भाव भावों की सुन्दर सहति से अति दीप्त मन्त्रिबिष्ट हो जाते हैं । रचना-प्रक्रिया से व्याप्त भावात्मकता का सर्व प्रथम स्थान रूप या विचार का प्रच्छन्न आदर्श रहता है । इन आदर्श का निर्माण कौन करता है और इसे अस्तित्व में कौन लाता है, यह अविज्ञेय है । दूसरी अवस्था में उन विम्बों या स्मृतियों का आकस्मिक रूप में क्रियाव्यव होता है जो प्रेरणा के क्षण तक अचेतन मस्तिष्क में प्रच्छन्नावस्था में पड़े रहते हैं । आकस्मिक विम्ब कलाकार की प्रशोदित रधि में आनोचित होता है, वरता किया जाता है या छोड़ दिया जाता है और यदि वरता कर लिया जाता है तो मत्तन परिष्पाप्त भावात्मकता से यह विकसित और परिवर्तित कर लिया जाता है । यदि भावात्मक प्रवृत्ति एकाएक और प्रवृत्त रूप में उद्बुद्ध कर दी जाती है तो सर्वेय की ऐसी अवस्था उत्पन्न हो जाती है कि प्रथम आकस्मिक विम्ब की चेतनावस्था में आने वाले सभी भाव और विम्ब चेतना की लोवता से सम्पन्न हो जाते हैं । इसे आर्वाभाद की अवस्था कहते हैं । इस अवस्था में ऐत प्रतीत होता है मानो भावात्मक प्रवृत्ति को अलहृत करने के लिए विम्ब पूर्णतया मज्जित होकर अपने रहस्यमय स्थान से प्रकट होने लगते हैं । किन्तु इस स्फुरण या आर्वाभाद की अवस्था में भी विम्बों का वरता और त्याग होता रहता है । तयारि सर्वनात्मक किता तभी होती है, जबकि उपयुक्त जम्भ या विम्ब प्राप्त हो जाता है । पूरी को पूरी रचनात्मक प्रक्रिया इस प्राथमिक सर्जनात्मक क्षणों का मात्र आकषण है ।

लेखक कोई एकात सेवी व्यक्ति नहीं होता, जो किसी जनसूय द्वीप में निवास करता हो, अपितु वह एक ऐसे समुदाय में जम्भ लेता है, जिसके प्रभाव से समुदाय के अन्य व्यक्तियों के साथ प्रभावित होता रहता । वह वस्तुतः समुदाय के अन्य व्यक्तियों की प्रपेक्षा अधिक रहणशील और अधिक समेदनशील होता है । इस कारण वह सामुदायिक विचार तथा अपने धाम-पास के वातावरण से आत्योतक माया में प्रभावित होता है और उसमें उन सपरत प्रभावों को पचाने की मदयुत शक्ति होती है । अन्य

पदा की ओर इंगित करता है। वह बुराईयों को भर्त्साकार नहीं करता, किन्तु बुराईयों के साथ भर्त्साइयों को भी देखता है और भर्त्साइयों को भी प्रतिष्ठापित करने का प्रयत्न करता है। जीवन क्या है, इतना ही उसका उद्देश्य नहीं होता, बल्कि जीवन कैसा होना चाहिए, यह उसका मुख्य उद्देश्य होता है। यथार्थ जीवन के यथार्थ वास्तविक पक्ष को महत्व देता है। जीवन क्या है और कैसा है, यही इसका दोष है। यथार्थ केवल असत् ही नहीं है, सत् भी है। सारा संसार सत्-असत् का समाहार है। मृतः यथार्थ में दोनों को परिशुद्धित करना चाहिए। केवल असत् पक्ष को प्राधान्य देना और सत् पक्ष को नकारना दृष्टि-दोष का परिचायक है। अतिथयार्थवाद और प्रकृतिवाद वस्तुतः लेखक की दृष्टि की एकांगिता के प्रतिकल हैं। 'जिन खोजा तिन पाइया गहरे पानी पैठ।' मनुष्य समाज के गहरे स्तर में प्रवेश करके ही उसकी भर्त्साइयों बुराईयों को समझा जा सकता है। यद्यपि समाज में कुछ भर्त्साइयों भी हो सकती हैं। मृतः लेखक का यह प्रमुख कर्त्तव्य होता है कि समाज की बुराईयों को धज्जियाँ उड़ाते हुए उसकी भर्त्साइयों की ओर संकेत करते हुए कुछ ऐसे रचनात्मक पक्ष भी प्रस्तुत करे, जिससे यद्यपि समाज के रोग का निदान भी हो सके और भविष्य की निर्माणोन्मुख प्रवृत्तियाँ भी गतिशील हो सकें। निर्ममता से यद्यपि मात्र का उद्घाटन अपना कोई धर्म नहीं रखता, उसके पीछे प्रचलित उद्देश्य-निहित विषय महत्वपूर्ण होती है।

रचना-विकास की स्वाभाविकता को बनाए रखने के साथ लेखक को अपने उद्देश्य-प्रतिपादन के लिए भागे बढ़ना चाहिए। ऐसा कहना कि रचनाकार का कोई उद्देश्य नहीं होता, भाँति का माध्यम ग्रहण करना होगा। रचनाकार जीवन-जगत् के प्रति जो दृष्टिकोण निर्मित करता है, उसका प्रसार देना चाहता है। वह उसी से प्रभावित होकर जीवन की आलोचना और व्याख्या करता है। कभी-कभी किसी सिद्धांत-विशेष को भी व्याख्यायित करने के उद्देश्य से और उसके माध्यम से पाठकों में नवीन प्रभाव-संघट्ट के उद्देश्य में परिचालित होकर वह अपनी रचना प्रस्तुत करता है। उनके लिए इतना ही आवश्यक होता है कि अपनी रचना की स्वाभाविकता को पूर्णतया रखा करते हुए अपने सिद्धांत का प्रतिपादन करे। रचना पर सिद्धांत की प्रधानता न होकर रचना के स्वाभाविक विकास में उसका योग होना चाहिए। सभी वह अपने प्रयत्न में सफल हो सकेगा। साहित्य समाज के लिए बहुत ही आवश्यक होता है। सामाजिक विकास में उसका बहुत बड़ा योगदान होता है। इस कारण साहित्य का कोई न कोई उद्देश्य अवश्य ही होना चाहिए। इतना अवश्य है कि वह उद्देश्य भ्रष्ट स्पष्ट न होकर आश्लेष्य होना चाहिए। पाठक को ऐसा प्रतीत नहीं होना चाहिए कि लेखक उसे कुछ सिखा रहा है, बल्कि उसे ऐसा प्रतीत होना चाहिए कि रचना से वह जो सिखा रहा है, वह उसके अपने मन का फल है और अपने स्वयं रचना का दोष।

माना जाता है ।

कृष्ण मोक्ष साहित्य को नीति और शिक्षा का माध्यम स्वीकार करते हैं, किन्तु साहित्य इन सबसे ऊपर होता है । इसका साक्ष्य यह नहीं है कि साहित्य का नीति से कोई सम्बन्ध नहीं है । साहित्य धनीति का प्रचारक नहीं होता । इसी प्रकार यह नीति का प्रचारक भी नहीं होता । यन्तुतः यह दोनों में परे होता है, किन्तु परोक्ष रूप में नीति में सम्बद्ध रहता है । साहित्य लोक-मंगल-विधान के लिए होता है और लोक-मंगल-विधान का सम्बन्ध नीति में प्रत्यक्ष रूप में होता है । अतः उत्पद्य रचनाएँ नीति में विनम्र होकर नहीं चल सकती । किन्तु नीति उनमें घातित रहती है, यह प्रखर और प्रधान नहीं रहती । यन्तुतः वही रचना सशक्त और प्राणवान् गिद्य होती है जो लोक-मंगल-विधान को प्रमुक्तता देकर आगे बढ़ती है । अराजक निद्रात और जीवन के प्रति किसी प्रकार के दृष्टिकोण के विकास के अभाव के कारण ही रचनाकार कोई ऐसा विधान नहीं कर पाता जो लोक-मंगल-विधायी गिद्य हो सके ।

उपन्यास मनोरंजन का साधन माना जाता है । ऐसा मानना साहित्य के उद्देश्य को मृष्टमाना है । मनोरंजन सरती वस्तु है, जबकि उपन्यास का अर्थना महत्त्व है । यह मनोरंजन का साधन न होकर और अधिक महान् तथा गभीर उद्देश्य का साधन है, जिसे हम एकधन मानन्द की उपसधि कह सकते हैं । 'मानन्द' मनोरंजन की तुलना में महार्थ और महतीय भाव का द्योतक है । लोक-मंगल, नीति, आदर्श सभी उगकी निमित्त के अंग-रूप सिद्ध हो सकते हैं । लेखक उपन्यास-रचना से अपने पाठको को मानन्द प्रदान करता है । यह कथन अपने अार में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । उसकी रचना जितनी प्रमविष्णु होगी, जितनी लोक-मंगल-विधायिनी होगी और आदर्श तथा नीति की भावना में अनुप्राणित होकर जितनी स्वाभाविक होगी, रचना में उतनी ही वादता होगी और उतनी ही मानन्द उद्विक्त करने की शक्ति होगी और यह रचना उतनी ही परिपुष्ट गिद्य हो सकेगी । महार्थ के संस्पर्श से रचना की प्रभावशालिता बढ़ती ही है, यदि लेखक—स्वाभाविक रूप में महार्थ का चित्रण करते हुए सर्व-असर्व दोनों पक्षों को यथोचित प्रस्तुत करता है । किसी भी प्रकार की भावना को प्रस्तुत करते समय अचिरय का रचना आवश्यक होता है, अन्यथा लेखक का सारा उद्देश्य निष्फल गिद्य होता है तथा को ध्यान में रखकर ही लेखक को जीवन का चित्र प्रस्तुत करना चाहिए किसी वाद-विरोध को अयनाना चाहिए ।

जीवन-अगत और मानव-प्रकृति का लेखक को जितना अक्ष्ण ज्ञान होगा, उस रचना में उतना ही गांभीर्य और प्रभावित करने की शक्ति होगी । इसके साथ ही अपने सामग्री को वह जिन सीमा तक कलात्मकता प्रदान कर सकता है, उसी सीमा तक रचना का मूल्य, सिद्ध होगा । मानव-मूल्य की स्थापना अत्येक रचना का उद्देश्य हो

गङ्गा है और इसे सेवक मानव चरित्र के विभिन्न आशयों के उत्पादन-विनोद में सम्पादित कर सकता है। आधुनिक गार्हस्थिक विधायों में उपास्य ही एक ऐसी विधा है, जिससे माध्यम से सेवक श्रीवा के सदृश सुखों को विवेचन-विनोद कर अपने पाठकों को तथा प्रकाश दे सकता है, क्योंकि मूल में मूल आनन्द-वाच्य वृत्तों और परिस्थितियों का हमें पूरी स्वतंत्रता में आनन्द-विवेचन हो सकता है और सेवक अपने पाठकों की अंतर्मुखितियों के समक्ष विचित्र के साथ और कुछ ठीक तथा मंजीर अनुमति प्रदान कर सकता है जो आनन्द को उत्तम में गहराक गिरा होती है।

उपन्यास के प्रकार

उपन्यास-सहित का आदर्श विचार और विचार हुआ है। इन क्षेत्र में ऐसे उपन्यास के अनेक प्रकार की हैं। इन कारण इनके प्रकारों में भी अन्तरांतर है। सामान्य उपन्यासों का वर्गीकरण दो आधार पर किया जाता है : पहला आधार वर्णन-प्रणाली का है और दूसरा वर्णन विषय का। वर्णन-प्रणाली के आधार पर जो वर्गीकरण किया जाता है उसमें घटना-प्रधान या क्रिया-प्रधान, चरित्रप्रधान और नाटकीय उपन्यासों की वर्गीकरण की जाती है। वर्णन-वस्तु के आधार पर सामाजिक, शारीरिक, पौराणिक, ऐतिहासिक आदि अनेक भेद किए जाते हैं। ध्यान : वर्णन-प्रणाली का ही विचार महत्व होता है। किसी प्रकार की वर्णन वस्तु बुरी न हो, किन्तु वह किसी न किसी वर्णन-प्रणाली में अन्तर्भूत हो जायगी। सामाजिक वर्णन वस्तु हो या शारीरिक, पौराणिक हो या ऐतिहासिक। उनके लिए लेखक जो वर्णन-प्रणाली अपना कर लेगा, उसी के आधार पर उसका नामकरण होना चाहिए। कथा-वस्तु इतिहास में घटी हो या कारण ही कोई उपन्यास ऐतिहासिक कहा जाता है, जबकि वह घटना-प्रधान हो सकता है, चरित्रप्रधान हो सकता है अथवा नाटकीय हो सकता है। ऐतिहासिक उपन्यास अतीत का चित्र प्रस्तुत करता है। उसमें अन्य उपन्यासों की तुलना में लेखक की कल्पना का योग अधिक रहता है और उसकी रचना का आधार भी किंचित होता है। यद्यपि हम ऐतिहासिक उपन्यासों को वर्णन वस्तु की विशेषता के कारण, अलग प्रकार मान सकते हैं, किन्तु अलग प्रकार मानना कबल सुविधा की दृष्टि से अथवा उपयुक्त तीनों प्रकारों में उनका भी सहज रूप में अन्तर्भाव हो जाता है। ऐतिहासिक के अतिरिक्त मनोवैज्ञानिक उपन्यास भी एक नए प्रकार के रूप में परिगृहीत किया जाता है, जबकि इसका भी अन्तर्भाव उक्त तीनों प्रकार में हो जाता है। एडविन मूर ने घटना प्रधान (क्रिया प्रधान), चरित्रप्रधान और नाटकीय के अतिरिक्त वृत्त प्रधान और सामयिक उपन्यासों की भी खोज की है। हम उनके साथ ऐतिहासिक और

प्रार्थना हो गवने है और धर्म मे धार्मिकजनक ढंग मे गुनम गवने है। इन महता प्रिया की होती है और पात्र के भावराज उनके प्रति भावमिक्त होते है तथा ऐसे होते है, जिनके कथानक को महायता मिमती है। यह उन्मान जो विलक्षण घटनाओं का वर्णन इन रूप में प्रस्तुत करता है, त्रिमे पाठकों को मनोरंजन हो, सभी प्रकार के उपन्यासों से पाठकों की संख्या की दृष्टि से बढ़ा होता है। क्रियाप्रधान उपन्यास इसी प्रकार का होता है। इन प्रकार के उपन्यास मे यह अपरिहार्य होता है कि उनमें जीवन से पतायन रहता है, किन्तु इनके साथ ही यह भी अपरिहार्य होता है कि यह पतायन अधिक गुराजित रहे। यह पतायन केवल धानन्दारमक (रोमांचक) ही न हो, परम्प्रा मस्यायी भी हो। क्रियाप्रधान उपन्यास में गौण पात्रों की मृत्यु, दुष्ट पात्रों की हत्या आदि की विवृति रहती है। कुछ अच्छे पात्रों का वनिदान भी इनमें निहित रहता है। अन्त में नायक अपने कुछ वातावरण से समुद्रि और छाति की स्थिति मे बापस आ जाता है। इनका कथानक हमारे ज्ञान के अनुसार न होकर हमारी इच्छा के अनुसार होता है। यह इच्छाओं की विलक्षण कल्पना है, यह जीवन का चित्र नहीं है। यह प्रायः साहित्यिक महत्त्व का नहीं होता, कुछ सीमा तक यह चरित्रप्रधान भी होता है।

गल्प मे चरित्रप्रधान उपन्यास सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विधाओं मे से एक है। ऐसे उपन्यास में पात्र कथानक के अंग-रूप मे नहीं परिगणित किए जाते, अपितु उनकी स्वतंत्र महत्त्व होता है और क्रिया उनकी अनुगत या सहयोगिनी होती है; जबकि क्रियाप्रधान उपन्यास में विशिष्ट घटना के विशिष्ट परिणाम होते हैं; किन्तु चरित्र-प्रधान उपन्यास मे स्थिति सामान्य या प्रतिकृपात्मक होती है और वह इस रूप मे प्रस्तुत की जाती है, जिससे पात्रों के सम्बन्ध में और अधिक जाता जा सके प्रया नए पात्रों को खाने के लिए उनकी योजना की जाती है। अब तक ऐसा होता है, सब तक कोई भी सम्भावित घटना घटित हो सकती है। ऐसे उपन्यासों के पात्र प्रायः स्थिर होते हैं। वे ऐसे परिदृश्य के समान होते हैं जो हमें उस स्थिति में विस्मित कर देते हैं, जबकि हम उन्हें किसी दूसरे परिदृश्य से देखते हैं। इसके पात्र स्थिर या चतुरस्र (Flat) होते हैं, जबकि आधुनिक आलोचक गतिशील या वृत्तात्मक (Round) पात्र पसंद करते हैं; किन्तु चरित्रप्रधान उपन्यास के लिए चतुरस्र पात्र ही ऐसे हो सकते हैं जो उनके उद्देश्य की पूर्ति कर सकें। ऐसे पात्रों के भाष्यन से ही वह एक प्रकार का जीवन-दर्शन प्रस्तुत कर सकता है। इस प्रकार के उपन्यास के पात्र गत्यात्मक अवस्था में रहते हैं और इसका कथानक जिविल और भरल होता है तथा पात्रों के प्रकाशन के लिए उनकी व्यवस्था की जाती है। यहाँ पर दो प्रकार के उपन्यासों की धर्चा की गई : पहला क्रियाप्रधान उपन्यास, जिसमें कथानक की सुन्दर ढंग से

विविध विना उन्नत कल्प और दुर्गम परिचयना, जिनमें कथानक को विविध रूप में रचना की गई है। किन्तु उन्नत दोनों प्रकार विद्यमान रूप में ही पृथक् रूप में रहते हैं, एक-दूसरे में नहीं। परिचयना उन्नत में गानादिक बोधा का गंभीर भी रहता है।

नाटकीय उपन्यास (Dramatic novel)—नाटकीय उपन्यास में पात्र और कथानक का घटन समान हो जाता है। पात्र कथानक के संज्ञ के धर्म मान नहीं रखते और कथानक पात्रों के अनुरूप गूँथ डालने के समान नहीं रहता, यद्यपि दोनों एक दूसरे में मेलित रहते हैं। पात्रों के गुणों में क्रिया का निर्धारण होता है और क्रिया में पात्रों में परिवर्तन आता रहता है। इस प्रकार उपन्यास की प्रत्येक वस्तु समान की ओर से आगे जाती है। नाटकीय उपन्यास उनी प्रकार का आत्मक आत्मदो में साम्य रहता है, जिस प्रकार चरित्रप्रधान उपन्यास का आत्मदो से साम्य होता है। किन्तु अपने समस्त कथों में नाटकीय उपन्यास का आत्मदो होना आवश्यक नहीं है। क्रियाओं की गंभीरता नाटकीय उपन्यास का अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्त्व है। नाटकीय उपन्यास में दृष्टान्तगत तत्त्वों का भी समावेश हो सकता है। चरित्रप्रधान उपन्यास यथार्थ और आभास के बीच जो अंतर होता है, उसे स्पष्ट करता है। वह यह भी स्पष्ट करता है कि लोग समाज में अपने भाव को किस रूप में प्रदर्शित करते हैं और वास्तव में होने क्या है। नाटकीय उपन्यास यह प्रदर्शित करता है कि यथार्थ और आभास दोनों एक ही और चरित्र ही क्रिया है तथा क्रिया ही चरित्र है। नाटकीय उपन्यास में विविध तत्त्वों का संश्लेषण रहता है, पर भाव विरोध ही विरोध नहीं रहता। पात्रों में यदि कुछ अपरिवर्त्य रहता है तो वह तर्कसंगत रहता है और वह अपरिवर्त्य तत्त्व दूसरों के प्रति उनके व्यवहार और स्थिति-विशेष में उनके क्रिया-कलाप का निश्चापक होता है। इसमें एक प्रकार का विकास होता है, जो वही तक स्वतः स्फूर्त और तर्कसंगत होता है, जहाँ तक पात्र परिवर्तित होते हैं और पात्रों के परिवर्तन में नई समाधानों उत्पन्न होती हैं। नाटकीय उपन्यास के कथानक का वास्तविक व्यवच्छेदक वैशिष्ट्य यही स्वतः स्फूर्त, विकासमय तर्क है। आरम्भ में कथित और अपरिवर्त्य तत्त्वों में प्रत्येक वस्तु का विकास होता है, परन्तु इसके साथ ही समस्या के रूप परिवर्तित होते हैं, जिनसे दृष्ट परिणामों का सूत्र होता है। तर्कसंगत और स्वतःस्फूर्त दोनों तत्त्व आवश्यकता और स्वतंत्रता नाटकीय कथानक में समान महत्त्व के हैं। क्रिया को रूपरेखा निश्चित की जा सकती है, किन्तु जीवन को उसे निरन्तर सीचना चाहिए, मोड़ना चाहिए और सीमा का कटाव व्युत्पादित करना चाहिए। यदि स्थितियाँ सार्थक आधार पर निर्मित की जाती हैं और उनमें मुक्त जीवन का प्रवाह नहीं है, तो भले ही पात्र सच्चे हों, किन्तु परिणाम यात्रिक ही होगा। साथ ही यदि स्वतंत्रता

पर अधिक बल दिया जाता है तो भी प्रभाव उसी रूप में हतका हो जाता है। नाट्योपन्यास का अंत समस्या के समाधान में होता है। संतुलन भयवा मृत्यु ये दो ही ऐसे सधय हैं, जिनको धीरे नाटकीय उपन्यास का विकास होता है। चरित्रप्रधान उपन्यास कथानक विस्तृत होता है और नाटकीय का संकीर्ण होता है। चरित्रप्रधान उपन्यास की क्रिया का आरम्भ किसी एक पात्र से या भूत-केन्द्र-बिन्दु से होता है और उसका विस्तार उस आदर्श परिधि की ओर होता है जो समाज का प्रतिमान है। नाटकीय उपन्यास की क्रिया कभी भी किसी एक पात्र से आरम्भ नहीं होती, दो या उसके अधिक पात्र रहते हैं, उसकी परिधि में अनेक बिन्दु होते हैं जो जटिल होते हैं, भूत-केन्द्र-बिन्दु नहीं होता और वह उपन्यास केन्द्राभिमुख रहता है तथा किसी एक क्रिया की ओर उसकी उन्मुखता रहती है, जिसमें अन्य सहायक क्रियाएँ सम्मिलित और समाहित हो जाती हैं। नाटकीय उपन्यास अनुभूति की वृत्तियों का चित्र होता है जबकि चरित्रप्रधान उपन्यास अस्तित्व की वृत्तियों का चित्र होता है।

नाटकीय उपन्यास का कल्पनात्मक जगत् काल में और चरित्रप्रधान का कल्पनात्मक जगत् देश में निहित रहता है। प्रथम में देश की स्थिति गौण होती है और दूसरे में काल की। चरित्रप्रधान उपन्यास का मूल्य सामाजिक है और नाटकीय का वैयक्तिक या सार्वभौमिक। प्रथम में हम पात्रों की समाज में पाते हैं और दूसरे में पात्रों की आरम्भ में अन्त तक गतिशील पाते हैं। ये दोनों प्रकार के उपन्यास न तो एक-दूसरे के विरोधी हैं और न तो एक-दूसरे के पूरक। ये वस्तुतः जीवन देखने की दो विशिष्ट वृत्तियाँ हैं। नाटकीय उपन्यास में वैयक्तिक आधार पर और चरित्रप्रधान उपन्यास में सामाजिक आधार पर जीवन को देखा जाता है। यह कहना कि कोई कथानक स्थानिक है, यह नहीं सूचित करता कि उसमें कालिक गति नहीं है और इसी प्रकार किसी कथानक को कालिक कहना यह स्वीकार करना नहीं है कि उसमें स्थानिक परिवेश नहीं है। इससे केवल यह सूचित होता है कि किनमें किनका प्राधान्य होता है। स्थानिक विशेष्य के कथानक में प्रभावपूर्ण प्रसंग को विस्तृत करना मुख्य विषय होता है। इससे यह बात स्वीकार कर ली जाती है कि ऐसा करने से स्थान उसका आवास हो जाता है। काल-विशेष्य के कथानक में मुख्य विषय विकास की सोच है और विकास काल की ओर संकेत करता है। दोनों प्रकार के कथानक की रचना उनके सधय से निश्चित की जाती है। एक में जिवनता से घबिघ होना होता है और दूसरे में कार्य-कारण की शृंखला होती है।

वृत्तप्रधान उपन्यास (chronicle)—यह सर्वसाधारण भाग है। कलावृत्ति में दो तरह होते हैं : सार्वभौमिक और विशिष्ट। समाज-वृत्ति का वर्णन करता है। सार्वभौमिक अत्यन्त रूप में और छोटी संवेदना में

विशिष्ट के साथ ही उसे कलाकृति में स्थान मिल जाना है। गद्यात्मक गल्प में सार्वभौमिकता रहती है। काल और देश से अतीत रचना में ही सार्वभौमिकता के तत्त्व रहते हैं। महान् कलाकृतियों में ममस्त तत्त्व विशिष्ट और सार्वभौमिक प्रकार के होते हैं। रूसी उपन्यास 'युद्ध और शांति' को वृत्तप्रधान उपन्यास कह सकते हैं। इसकी क्रिया अधिकतर आकस्मिक है, किन्तु सभी घटनाएँ पूर्णतः स्थिर ढाँचे में घटित होती हैं। 'युद्ध और शांति' का ढाँचा मसिथिन है और इसका विकास स्वच्छन्द है। ये दोनों वृत्तप्रधान उपन्यास के लिए आवश्यक हैं। पहले के बिना यह आकारविहीन हो जाएगा और दूसरे के बिना निर्भर। पहला इसे सार्वभौमिकता प्रदान करता है और दूसरा विशिष्ट यथार्थ प्रदान करता है। काल वृत्तप्रधान उपन्यास की मुख्य भूमि है। इस कारण कथानक के उक्त दोनों तत्त्व काल के अलग-अलग पद हैं। उन्हें हम क्रमशः निरपेक्ष क्रिया-रूप में काल और आकस्मिक प्रकाशन-रूप में काल कह सकते हैं। 'युद्ध और शांति' की गति क्रिया की गंभीरता से निश्चय नहीं हो सकती, किन्तु इसमें तो नीरस नियमितता है जो पात्रों से बाहर और पात्रों से अप्रभावित है। 'युद्ध और शांति' में परिवर्तन मुख्य रूप से सामान्य है और उसकी अपरिहार्यता सामान्यता में ही निहित है। यह क्रिया के साथ प्राकृतिक नहीं है। कभी क्षीन है, कभी स्थिर है और कभी आवेग और भाव की गति के अनुकूल प्रतीत होता है। यह नियमित है, गणितीय है और एक अभिप्राय से अमानवीय और रूपहीन प्रतीत होता है। यह अपने निजी विकास के अतिरिक्त अन्य तत्त्वों के प्रति उदासीन है। इसमें सब कुछ समभव है और सब कुछ होता है।

इस प्रकार के उपन्यास में पात्र का प्रकाशन समय के माध्यम में होता है। इसमें मानवीय क्रिया-कलाप से काल की गणना नहीं होती, भले ही मानवीय क्रिया-कलाप अत्यधिक महत्वपूर्ण क्यों न हों। यह अपरिबाधित रहता है, यह अपनी गति में नियमित रहता है। इसमें हम मानवीय जीवन, विकास, ज्ञान सब कुछ देखते हैं। एक ऐसी क्रिया देखते हैं, जिसकी निरन्तर आवृत्ति होती है। किन्तु इसमें अजग, विकास और हास की प्रक्रिया के भीतर ही जीवन के विविध प्रकाशन होते हैं। प्रकार के उपन्यास में भी नाटकीय उपन्यास में समान ही वैविध्य एकरूपता के विच्छेद रखा जाता है, स्वतन्त्रता आवश्यकता से विच्छेद रखी जाती है। यदि किसी एक पर ज्यादा जोर दिया जाए तो कहानी अमर्य हो जाएगी और यदि किसी को छोड़ दिया जाए तो कहानी की कल्पनाप्रधान कृति नहीं कहा जा सकता। नाटकीय उपन्यास में काल घातक होता है, इसकी गति पात्रों की गति होती है। परिवर्तन, नियति, अन्तिम सभी एक क्रिया में संश्लेष रूप में रहते हैं और क्रिया के प्रवाह में ऐसा टहराव आता है, जिसमें समय दबकट प्रतीत होता है और रंगरस पूरा छोड़ दिया जाता है। वृत्तप्रधान उपन्यास में काल साथ होता है।

यह पात्रों के भस्तिष्क में वैयक्तिक और मानवीय रूप में पकड़ा नहीं जाता। यह दर्श से एक निश्चित कोण से देखा जाता है। यह दर्शक के पीछे प्रवाहित होता है और जिन पात्रों को जागरित करता है, उनके मध्य और उनके ऊपर प्रवाहित होता है इसमें सापेक्षता अपरिहार्य रहती है। इसमें जीवन का गूढ़तर पक्ष होता है। इस कारण ऐसा नहीं कहा जा सकता कि यह नाटकीय उपन्यास से अधिक वास्तविक होता है। उक्त तीनों प्रकार के उपन्यास जीवन-चित्रण की तीन वृत्तियाँ मात्र हैं। वृत्तप्रधान में जागतिक विकास समस्त विविष्ट घटनाओं को कुछ भिन्न मूल्य प्रदान करता है। इस कारण दुःखद, कष्टान्वक—अपरिहार्य, प्राकृतिक, भूतनाम और सापेक्ष होता है और इसका सम्पादन स्वाभाविक और अपरिहार्य हो जाता है।

सामयिक उपन्यास—(Period novel)—सामयिक उपन्यास सार्वजनिक मानव-सत्य के उद्घाटन का प्रयत्न नहीं करता। यह संस्कृति की अवस्था में समाज व्यवस्था व्यक्तियों को दिखाने देने मात्र से संतुष्ट हो जाता है। इसके पात्र वहीं तक वास्तविक रहते हैं, जहाँ तक वे समाज का प्रतिनिधित्व करते हैं। यह प्रत्येक वस्तु को विविष्ट, सापेक्षिक और ऐतिहासिक बना देता है। यह जीवन को सार्वभौमिक कल्पना की दृष्टि से नहीं देखना, अपितु सिद्धांतोन्मुख बुद्धि से प्रेरित संसूचक और व्यस्त नेत्रों से देखना है।

ऐतिहासिक उपन्यास—ऐतिहासिक उपन्यास भी अन्य उपन्यासों के समान ही घटनाप्रधान, चरित्र-प्रधान या नाटकीय हो सकता है। अंतर केवल इतना होता है कि अन्य उपन्यासों में समसामयिक जीवन का चित्र होता है और सामयिक अवस्था सार्वभौमिक समस्याएँ होती हैं, जबकि ऐतिहासिक उपन्यास अतीत जीवन का चित्र प्रस्तुत करता है और उसमें कोई सार्वजनिक-सार्वभौमिक समस्या भी हो सकती है तथा ऐसी भी समस्या हो सकती है जो वर्तमान जीवन की समस्या से सर्वथा भिन्न हो। किन्तु ऐतिहासिक उपन्यास का अन्य उपन्यासों में भेदक तत्व है देश-काल और वातावरण का निर्माण। अन्य उपन्यासों में भी इन तत्वों का विशेष महत्व होता है, किन्तु ऐतिहासिक उपन्यास में यह सर्वाधिक महत्वपूर्ण होता है; क्योंकि इसी आधार पर ऐतिहासिकता की प्रभाव-सृष्टि कर सकता है। तात्कालिक सांस्कृतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा सभी प्रकार की प्रवृत्तियों का उक्त पुरा-पुरा परिधान होता चाहिए। किसी भी क्षेत्र में किन्हीं दोषों पर उनकी गहरी नभार-सृष्टि को धरातारों पर देना।

ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहास सेलक नहीं होता। तथ्यों का सावधान अनुका कर्तव्य नहीं है। हमारे कथन का यह आधार नहीं है कि वह इतिहासकार नहीं हो सकता। वह इतिहासकार हो सकता है और उन का वे तथ्यों का सावधान

भी कर सकता है। किन्तु उपन्यासकार के रूप में उसका दायित्व कुछ दूसरा हो जाना है। इतिहास और पुरातत्व के नीरस तथ्यों को उसे रसात्मक रूप में प्रस्तुत करना होता है। कल्पना के योग से उसे तत्कालीन जीवन का मार्मिक और जीवन्त चित्र प्रस्तुत करना होता है। उसका यह कर्तव्य गुरु-गंभीर होता है। एक-एक पद उसे पूरी सतर्कता से रचना पढ़ता है, कही किचित् घसावधानी हुई तो दूसरा सारा रचना-प्रासाद भटपटा जाता है। ऐतिहासिक उपन्यास लेखक से सामान्य उपन्यास लेखक की अपेक्षा अधिक कुशलता अपेक्षित होती है। एक ओर सम्बन्धित इतिहास की सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों से उसका पूरा परिचय होना चाहिए और दूसरी ओर ऐतिहासिक तथ्य को कलात्मक रूप प्रदान करने की भरपूर क्षमता भी होनी चाहिए। ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास को इस प्रकार प्रतिरंजित रूप में प्रस्तुत किया जाता है कि उसका प्रत्येक तथ्य विशेष प्रकार का प्रभाव निर्मित करता है। वस्तुतः ऐतिहासिक उपन्यास में ऐतिहासिक घटनाओं को इस रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए, जिससे सभी जीवन-चित्र निर्मित हो सके। इस दृष्टि से इतिहास केन्द्रागमारी है और उपन्यास केन्द्राभि-मुख—अर्थात् केन्द्रीय महत्त्व उपन्यास का है और इतिहास उसका सहगामी तत्त्व है, जिसका अपना महत्त्व है, किन्तु उपन्यास की तुलना में गौण। यदि इतिहास प्रधान हो जाएगा और उपन्यास गौण तो गौरी रचना का प्रभाव विषिद्ध हो जाएगा। इतिहास का मूल उपन्यास के दर्शगिर्द इस रूप में रहना है, जिसमें उपन्यास के रूप की रचना होनी है। इतिहास का अपना स्वाभाविक विकास होता है, जबकि उपन्यास का कथानक लेखक-निर्मित होने के कारण कृत्रिम होता है। इतिहास भी वर्णन-प्रधान होता है, परन्तु इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास में मौलिक अन्तर यह है कि ऐतिहासिक उपन्यास का कथानक ऐतिहासिक घटनाओं पर आधारित होने के साथ ही लेखक की रचनात्मक कल्पना में रूप-रंग प्राप्त करता है। क्या ऐतिहासिक उपन्यासकार को यह अधिकार दिया जा सकता है कि वह ऐतिहासिक तथ्य को अपनी इच्छानुसार परिवर्तित कर सकता है? उपन्यासकार आवश्यकतानुसार तथ्यों को परिवर्तित कर सकता है, किन्तु उन्हें बिड़ल करने का उसे कोई अधिकार नहीं है। परिवर्तन इस कारण स्वीकार किया जा सकता है कि इतिहास के तथ्य यदि पूर्णतः स्वीकृत नहीं हैं, तो उनमें परिवर्तन की गुंजाइश रहती है। बहुत बारा इतिहास अभिलेखों के आधार पर लिखा गया है। अभिलेखों की व्याख्या और तथ्यों के आचलन में इतिहास लेखक का निजी दृष्टिकोण प्रधान रहना है। इस कारण इतिहास में वैयक्तिकता की छात्र रहती है और इसी कारण उसे वैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। परन्तु ऐतिहासिक उपन्यासकार की दृष्टि की व्याख्या ऐतिहासिक तथ्यों में किचित् परिवर्तन कर सकता है, परन्तु उस विचार करने का उसे कोई अधिकार

भी अनुभव करेगा कि किसी पात्र के सम्बन्ध में पूर्ण गहरा उगकी वर्तमान चेतना के प्रवाह के माध्यम से उसके अतीत के मूल्य परीक्षण करने में ही बनाया जा सकता है। जब व्यक्ति की चेतना पर अधिक बल दिया जाता है तो उसके साथ ही व्यक्ति के अकेलेपन के अनुभव भी अधिक तीव्र बना दिया जाता है। प्रत्येक व्यक्ति अपनी चेतना के वर्तमान में बेधा हुआ है, उगता बनना चाहता है जो उसकी विगत अनुभूतियों में निहित होता है। वह दूसरे व्यक्तियों के सामने अपने जो विचार प्रस्तुत करेगा, उसे दूसरे बनने चाहता है। आधार पर सहज करेगा। अतः वह स्वयं को कुछ कहना चाहेगा, उसे अन्य लोग उसी रूप में ग्रहण न कर सकेंगे। इस प्रकार सारा सामाजिक सम्बन्ध भूटा है। अतः अकेलान मानव को आवश्यक स्थिति है। तब ही सप्रेषण की अभिप्राया मानव की मनोवृत्ति में अत्यन्त गहराई में विद्यमान है और अकेलेपन से मुक्ति पाने की अभिप्राया भी अत्यन्त आवश्यक होती है। इसी कारण वह अपने सीमित समाज में अपना व्यवहार करता है। जहाँ तक सामाजिक परम्पराओं का प्रश्न है, वे न्याय और यात्रिक हैं और मनुष्य के आन्तरिक जीवन से उनका कोई सम्बन्ध नहीं। इस स्थिति में विद्यालय समाज का प्रश्न ही नहीं उठता, केवल अवि-भावना के अनुकूल छोटे समाज की कल्पना की जा सकती है, जो मैत्री भाव के आधार पर निर्मित हो सकता है। यह समाज भी इष्टिम ही होता है। मानव अपनी भावनाओं और विचारों के सप्रेषण के अनन्तर और अधिक आनुलता तथा अकेलेपन का अनुभव करता है। आधुनिक युग में अकेलापन मर्यादा है और प्रेम आवश्यकता है, किन्तु दोनों को एक साथ किम प्रकार लाया जा सकता है। जब व्यक्ति अपनी विलक्षण और व्यक्तिगत चेतना से बेबा हुआ है तो ऐसे व्यक्तियों के संसार में प्रेम किस रूप में संभव है। मात्र के युग में समाज की पुरानी मान्यता भू-सुष्ठित हो चुकी है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक तथा अन्य प्रकार के उन्वयण कुछ सीमा तक यहवाद की ही मार्ग निर्दिष्ट करने का प्रयत्न कर रहे हैं।^१

मनोवैज्ञानिक उन्वयण-रचना-प्रविधि में चेतना-प्रवाह का विशेष महत्व है, जिसे मे सिल्बेनर ने सबसे पहले १९१८ में डोरोथी रिचार्डसन के उपन्यासों की आलोचना करते समय प्रयुक्त किया था। मूलतः इसका प्रयोग विलियम जेम्स ने अपने 'मनोविज्ञान के सिद्धान्त' नामक ग्रंथ में किया है। विलियम जेम्स ने चेतना के प्रवाह की ओर सकेन किया है और वहीं से मे सिल्बेनर ने इसे प्रवृत्त किया है। आगे चलकर चेतना-प्रवाह बहुप्रचलित शब्द बन गया और अनेक उन्वयणकारों के मदर्भ में इसका प्रयोग होने लगा। इन चेतना-प्रवाह के उन्वयणकार अपने पात्रों का स्वजन इस रूप में करते

को प्राचीन रचनाओं में सफल अभिव्यक्ति दी है। ग्रंथों की साहित्य में इस प्रकार के उपन्यास की परम्परा हेनरी जेम्स से प्रारम्भ होती है। तदनन्तर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की बाढ़-नीचा गई और अनेक भाषाओं के साहित्य में इस प्रकार के उपन्यास लिखे गए। हिन्दी में इलाचन्द जोशी, अज्ञेय आदि इसी परम्परा के उपन्यासकार हैं। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों में व्यक्ति के चेतन मस्तिष्क के साथ अचेतन मस्तिष्क को विशेष महत्व प्रदान किया गया है। मस्तिष्क की चेतना के स्तर पर जो कुछ है, उससे बहुत अधिक अचेतन मस्तिष्क में है। व्यक्ति के जीवन में अचेतन मस्तिष्क का बहुत अधिक महत्व होता है। उसके बहुत नारे क्रिया-व्यापार, विचार-व्यवहार के निर्धारक तत्व हैं उसके अचेतन व्यापार, जिसे मनोविश्लेषणात्मक प्रणाली से व्यक्त किया जाता है। फ्रायड ने पूरे मनोबोध से अचेतन मस्तिष्क की बहुत बारीकी से विवेचनाओं पर प्रकाश डाला है, जिसका मनोविश्लेषण में बहुत बड़ा महत्व है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक मनोविश्लेषणात्मक प्रविधि का अधिक से अधिक उपयोग करते हैं।

प्राधुनिक उपन्यास पर बर्गसों के इस दार्शनिक विचार का भी प्रभाव पड़ा है कि सतत प्रवाह के रूप में काल का प्रत्यय है। इससे पूर्वकाल को अनेक प्रवाहों के रूप में स्वीकार किया जाता था। विलियम जेम्स ने चेतना के सात्विक रूप में अपना विचार किया था। इन दोनों विचार-धाराओं ने प्राधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यास को सांख्यिक रूप में प्रभावित किया है। बर्गसों के इस काल-प्रत्यय ने प्राचीन प्रकार के कथानक के प्रति लेखकों के मन में संदेह उत्पन्न कर दिया। प्राचीन कथानक में पात्रों का विकास काल-क्रम के आधार पर दिखाया जाता था, किन्तु इस काल-प्रत्यय के आधार पर इस प्रकार के कथानक का विकास हुआ जो पूरी स्वतंत्रता के साथ पात्रों की आसक्ति है और पीछे भी, और इस प्रकार काल-व्यवस्था को पकड़ने का प्रयत्न करता है। सामान्यतः मानव की जानकारी में भी काल का ऐसा ही प्रवाह है। इसी विचार-धारा के साथ फ्रायड और युंग की चेतना-दृष्टि भी अत्यन्त निकटता से सम्बन्धित है। इस दृष्टि में चेतना-व्यवस्था का महत्व तो है ही, साथ ही चेतना में अनुभव की समस्त अनुभूतियों की उत्पत्ति भी निहित है। इतना ही नहीं, बल्कि मानव-जाति की समस्त अनुभूति की उत्पत्ति भी निहित है। अनुभव के जीवन में उनके प्रतीत की सृष्टियों का भी बहुत बड़ा महत्व होता है। अतः किसी पात्र की चरित्रिक विशेषता को समझने के लिए उनके वर्तमान को ही जानना पड़ेगा नहीं है, बल्कि उनके मूल को भी जानना आवश्यक है। इस कारण जो उपन्यासकार काल के सतत प्रवाह के प्रत्यय और चेतना को स्वीकार करते बचता है, वह चेतना के विभिन्न स्तर के दीर्घत्व को संरक्षित करना चाहता और इसके साथ ही वह यह

मनो में प्रस्तुत कर वह एक दिन की भीमिष अवधि में घटने पात्र के सम्पूर्ण जीवन को निमित्त कर सकता है।

यह प्रविधि पारम्परिक स्मृति-प्रामाणिकता का ही विस्तार है। किन्तु जो लेखक घटना और घटना के प्रति पात्र की प्रतिक्रिया के विस्तार को परस्पर सम्बद्ध करके दिखाना चाहता है, वह चेतना के उभय भाग का उपयोग कर सकता है। जहाँ भतीत वर्तमान को घाते घेचना है और उसे प्रामाणिक के रूप में अनुसूचित करता है। यह नियम के अन्वय के रूप में रहता है, किन्तु यदि अधिक सीमा तक दृग्गो उपयोग होता है तो यह कथा के प्रवाह को द्विप्र-मिष कर देता है। चेतना-प्रवाह-प्रविधि में लेखक ऐसे सदस्यों और विषयान्तर को संयोजित और प्रामाणिक सिद्ध कर पाता है, क्योंकि उन्हीं के माध्यम से कहानी प्रस्तुत की जाती है और उसकी सन्धिति पूरी होती है। यदि लेखक को दृग्गो का वर्णन करने की यह नवीन प्रणाली कहानी कहने की नवीन प्रविधि है। चेतना-प्रवाह की प्रविधि मात्र सन्धितक की दृग्गो वर्णित करने की प्रविधि नहीं है, क्योंकि इस प्रविधि में कथा-गिन्य और चरित्र-निर्माण का शिल्प भी समाहित है। इसी कारण उर्बायम अपने उन्मय 'यूनिविम' में एक दिन की घटनाओं के आधार पर सर्वाधिक पूर्ण और गतिशील पात्र निर्मित कर सके हैं। इस प्रविधि में कथा की योजितक प्रस्तुति की और मनोवैज्ञानिक विवेचना की शक्तियाँ हैं। इस नवीन प्रविधि में मानसिक स्थितियों को वर्णित करने की अत्युत्त क्षमता है।

इस प्रविधि के अपने मान हैं। इससे इस बात का बोध हो जाता है कि मानव के व्यक्तित्व का अनुलन अनिश्चित रहता है; मानव की मनःस्थिति स्थिर नहीं होती, वरन् वह अभिनाया से स्मृति को मिश्रित करने वाली प्रवाहशील स्थिति है जो निरन्तर गतिशील बनी रहती है। चेतना-प्रवाह की प्रविधि अपनाकर चलने वाले लेखक यह बात स्वीकार कर सकते हैं कि पात्र का चित्रण उन्मय लेखक के लिए समभव नहीं है, क्योंकि पात्र प्रक्रिया है, कोई स्थिति नहीं है और अपने परिवेश के प्रति व्यक्ति की प्रतिक्रिया कार्यावस्था में इस प्रक्रिया को दिखाने से ही प्रदर्शित की जा सकती है। मनुष्य का चरित्र परिवेश के प्रति उनकी सशक्त और वास्तविक प्रतिक्रियाएँ ही हैं। यदि चेतना-प्रवाह-प्रणाली पूरी सूक्ष्मता और तीव्रता से प्रयुक्त की जाए तो इसकी गम्भीरता से उस नक्ष्य को पूरा किया जा सकता है, जिसकी पूर्ति पारम्परिक प्रणाली के विस्तार से होती है। यह ऐसी प्रणाली है, जिससे पात्रों को स्थान और काल के परे चित्रित किया जा सकता है। यह चेतना को घटनाओं के कालिक क्रम से पृथक् कर देती है और यह भतीत के भाषणों और संकेतों के माध्यम से मानसिक स्थिति को इस रूप में अन्वेषित करने का अवसर प्रदान करती है कि सम्पूर्ण को देखने से पहले हमें

उसे सशक्त और यथार्थ बनाने के लिए समय की प्रतीक्षा नहीं रहती ।^१

चेतना-प्रवाह-प्रविधि में पात्रों की मनःस्थिति और विचारों को दर्शाने के लिए अनेक प्रणालियाँ उपयोग में लाई जाती हैं, जिनमें पात्रों के पत्रों का विशेष महत्व है । पत्रों के माध्यम से उनकी विचार-भूमि और मनःस्थिति को व्यक्त किया जाता है, किन्तु इस प्रकार की प्रणाली में एक दोष है । पत्रों में सामान्यतः औपचारिकता निर्वाह होने के कारण मनःस्थिति का ठीक-ठीक अंकन नहीं हो पाता । इस कारण कुछ सीमा तक इसका प्रभाव नियेधात्मक होता है । अतः आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार इस प्रणाली का कम से कम उपयोग करते हैं । डाहरी पत्र की तुलना में अधिक उपयोगी प्रणाली सिद्ध हो सकती है । किन्तु लेखक को डाहरी लेखक की किसी निश्चित परिस्थिति में अपनी मनःस्थिति और मानसिक अवस्था की अभिव्यक्ति की भावना को संप्रत्यक्षरूपक ढंग से प्रस्तुत करने के निमित्त सर्वदा सावधान रहना होगा । दोनों प्रकार की प्रणालियाँ कुछ सीमा तक ही प्रयोग में लाई जा सकती हैं । यदि पत्र-लेखक और डाहरी-लेखक पात्र स्पष्टवादी नहीं हैं तो उनके पत्रों और डाहरी के माध्यम से उपन्यास लेखक उनकी मनःस्थिति और विचार-भूमि को अभिव्यक्ति नहीं प्रदान कर सकता । इसके लिए उसे दूसरी प्रणाली को अपनाना पड़ेगा । अन्य प्रकार के उपन्यास लेखक के समान ही मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक को भी गर्वज की भूमिका भ्रमनायी पड़ती है और इसी भूमिका को अपना कर वह अनेक साधन-योगों का संयोजन कर अपने पात्र की मानसिक स्थिति और विचारों की अभिव्यक्ति करता है । लेखक जो विशेष प्रकार की प्रणालियाँ अपनाकर चलता है, उनमें पूर्वदीप्ति का विशेष महत्व है । पूर्वदीप्ति प्रणाली में उपन्यासकार पटनामों के क्षण की सीधी रेखा न सीधेकर उन्हें पात्र की स्मृति-चरणों के रूप में प्रस्तुत करता है । इसके साथ ही मुक्त धारण प्रणाली, मनोविस्तरेण, प्रत्यक्षचक्र-प्रणाली, स्वप्न-विस्तरेण, प्रतीकारमक प्रणाली आदि का भी लेखक यथास्थान उपयोग करते हैं । मुक्त धारण प्रणाली में लेखक पात्र को ऐसा अवसर प्रदान करता है कि वह अपने जीवन की पूर्व घटनाओं को उनके स्वाभाविक रूप में कहता जाय । मनोविस्तरेण-प्रणाली में भी पात्र की घटियों को दूर करने के लिए पूर्व घटनाओं की स्मृति के घराान पर सजिद करने का प्रयत्न किया जाता है । कभी विगत जीवन की घटनाओं को मुह कर देखने की तोर दृष्टा जागरित होती है । लेखक ऐसी परिस्थिति उत्पन्न कर पात्र को पीछे मुह कर देखने के लिए विवश कर देता है और यह अपने विगत जीवन की घटनाओं को बिना किसी रूप में घराती स्मृति के घराान पर उभिर करने मगता है । इन प्रणाली को प्रत्यक्षचक्र

जानती जाती है। स्थान-विशेषता में भागिक द्रव्यों को रखने का प्रयत्न होता है। किसी भाषा या इच्छा को यदि पात्र माता गौतमिक रूप में प्रस्तुत नहीं कर पाता तो उसे स्वरूप करने के लिए प्रतीकों का सहारा लेना पड़ता है। प्रतीकात्मक उपन्यास में हमें रूप में वर्णन मिलता है। उच्च गमस्व प्रणालियों के भूत में पात्र की शक्ति, विशेष परिस्थितियों का आगम और उमका अचेतन मस्तिष्क है, जिन्हे पाठकों के समझ प्रस्तुत करने के लिए लेखक अनेक साधनों का उपयोग करता है।

मनोवैज्ञानिक उपन्यास की कृष्ट भवनी विशेषताएँ होती हैं। इसमें कथा-वस्तु सुसंगत नहीं होती। इसमें सामान्यतः कान और स्थान का आयाम दिखित पड़ जाता है। इस प्रकार के उपन्यास की कथा में विस्तार न होकर मभीरता होती है। एक दिन के कथानक की ही योजना ऐसी हो सकती है, जिसमें पात्र के चरित्र का पूर्ण और गहनत्व स्वयं परिलक्षित होता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास में पात्रों का आह्वान नहीं होता। कम से कम पात्रों की योजना की जाती है, जिसमें उनके चरित्रिक महत्व के उद्घाटन का अधिक से अधिक अवसर लेखक को प्राप्त होता है। इस प्रकार के उपन्यास में लेखक का ध्यान वस्तु-वस्तु की ओर न होकर अन्तर्जगत् की ओर होता है और यह वैयक्तिक अनुभूति के प्रकाशन का ही यत्न करना है। चेतना-प्रवाह-प्रविधि को अपनाकर वह अपने पात्रों के अन्तर्जगत् का अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण प्रस्तुत करता है।

उसे सद्यत और यथार्थ बनाने के लिए समय की प्रतीक्षा नहीं रहती ।^१

चेतना-प्रवाह-प्रविधि में पात्रों की मनःस्थिति और विचारों की दशादि के लिए अनेक प्रणालियाँ उपयोग में लाई जाती हैं, जिनमें पात्रों के पत्रों का विशेष महत्व है । पत्रों के माध्यम से उनकी विचार-भूमि और मनःस्थिति को व्यक्त किया जाता है, किन्तु इस प्रकार की प्रणाली में एक दोष है । पत्रों में सामान्यतः धीपचारिकता निर्वाह होने के कारण मनःस्थिति का ठीक-ठीक अंकन नहीं हो पाता । इस कारण कुछ सीमा तक इसका प्रभाव न्येधायक होता है । अतः आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार इन प्रणाली का कम से कम उपयोग करते हैं । डायरी पत्र की तुलना में अधिक उपयोगी प्रणाली मित्र हो सकती है । किन्तु लेखक को डायरी लेखक की किसी निरिच्छ परिस्थिति में अपनी मनःस्थिति और मानसिक अवस्था की अभिव्यक्ति की भावना को संप्रत्यक्षरूपक ढंग से प्रस्तुत करने के निमित्त सर्वदा सावधान रहना होगा । दोनों प्रकार की प्रणालियाँ कुछ सीमा तक ही प्रयोग में लाई जा सकती हैं । यदि पत्र-लेखक और डायरी-लेखक पात्र स्पष्टवादी नहीं हैं तो उनके पत्रों और डायरी के माध्यम से उपन्यास लेखक उनकी मनःस्थिति और विचार-भूमि को अभिव्यक्ति नहीं प्रदान कर सकता । इसके लिए उसे दूसरी प्रणाली को अपनाता पड़ेगा । अन्य प्रकार के उपन्यास लेखक के समान ही मनोवैज्ञानिक उपन्यास लेखक को भी सर्वज्ञ की भूमिका अमाननी पड़नी है और इसी भूमिका को अपना कर वह अनेक गाथन-गाथों का संयोजन कर अपने पात्र की मानसिक स्थिति और विचारों की अभिव्यक्ति करता है । लेखक जो विशेष प्रकार की प्रणालियाँ अपनाकर चलता है, उनमें पूर्वदीप्ति का विशेष महत्व है । पूर्वदीप्ति प्रणाली में उपन्यासकार घटनाओं के क्रम की सीधी रेखा न सोबकर उन्हें पात्र की स्मृति-चरणों के रूप में प्रस्तुत करता है । इसके साथ ही कुछ भाग्य प्रणाली, मनोविश्लेषण, प्रत्यक्षोक्त-प्रणाली, स्वप्न-विश्लेषण, प्रतीकारमय प्रणाली आदि का भी लेखक यथावधान उपयोग करते हैं । कुछ भाग्य प्रणाली में तोतल पात्र को ऐसा अवसर प्रदान करता है कि वह अपने जीवन की पूर्व घटनाओं को उनके आभासिक रूप में कहता जाता है । मनोविश्लेषण-प्रणाली में भी पात्र की घटियों को दूर करने के लिए पूर्व घटनाओं की स्मृति के घटाव पर अंकित करने का प्रयत्न किया जाता है । कभी विगत जीवन की घटनाओं को मुड़ कर देखने की तीव्र इच्छा जागृत होती है । लेखक ऐसी परिस्थिति उत्पन्न कर पात्र को पीछे मुड़ कर देखने के लिए विवश कर देता है और वह अपने विगत जीवन की घटनाओं को बिना किसी क्रम में अपनी स्मृति के घटाव पर उत्प्रेषण करने लगता है । इन प्रणाली को प्रयत्नोक्त

१. हेनरी जेम्स—ए नोवेल एंड द फॉर्मिंग वर्क, पृष्ठ १३-२४ ।

विरस्तन सत्य और मानवमूल्य को लेकर बनेंगे, वे किसी न किसी रूप में आदर्शवादी हो होंगे।

आदर्शवाद जीवन के प्रति आवात्मक दृष्टिकोण है। इसमें कोई सदेह नहीं कि जीवन में अनुराग दुःख है, विषाद है और रुग्णता है, किन्तु इसके साथ ही जीवन का दूसरा पक्ष भी है; दुःख-विषाद का अंत भी है, रुग्णता का उद्वार भी है। यदि मनुष्य अपने जीवन को सन्तुलित रखने का प्रयत्न करे और भौतिकता से ऊपर उठे तो प्रयत्न करे तो उसे सुख-प्राप्ति प्राप्त हो सकती है और वह आत्म-विप्राप्ति की अनुभूति भी कर सकता है। इसीलिए आदर्शवाद ऐसे साहित्य को स्वीकार करता है जो रुग्णता, दुःख और निराशा को अपना उपजीव्य न बनाकर स्वस्थता, सुख और आशा को अपना उपजीव्य बनाता है, जो कल्पना के माध्यम से ऐसे भविष्य का निर्माण करता है जो आवात्मक, भंगवर्धक और आशाजनक होता है। आदर्शवादी साहित्यकार दुःखान्तर की दुलना में गुरांग रखना को अधिक पसंद करता है। प्राचीन भारतीय साहित्य में अधिकांश नाटक सुखांत ही हैं जो प्राचीन लेखकों की "आदर्शवादिता के परिचायक हैं। आदर्श के सम्बन्ध में आचार्य नंददुनारे बाबूजी का मत है आदर्शवाद अनेकता में एकता देखने का प्रयत्न करता है, वह विशुद्धता में शुद्धता, निराशा में आशा, दुःख में सुख-समाधान का प्रतिष्ठा करने का उद्देश्य रखता है।^१

आदर्श के आवात्मक पक्ष पर धोर देने वाले साहित्यकार विरस्तन सत्य और आदर्श मानव-मूल्यों के प्रकाशन को सर्वाधिक महत्व प्रदान करते हैं। वे जीवन के भौतिक यथार्थ को विशेष महत्व न देकर जीवन की सम्भावनाओं को विशेष महत्व देने हैं। जीवन के यथार्थ स्वरूप से पग़रा कर उसे आवात्मक रूप में नहीं ग्रहण कर बल्कि उसी के मध्य उन्हें आशा की सुनहली किरण भी दिखाई पड़ती है। 'जो क्या है' यह उनके लिए विशेष महत्वपूर्ण नहीं है, प्रत्युत 'जीवन कैसा होना चाहिए' उनकी दृष्टि में यह रहता है। वे कल्पना का आश्रय पकड़ ऐसे विश्व का निरूपण करते हैं जो सर्वथा स्पृहणीय और सहाय्य प्रतीत हो। कल्पना की प्रतिशयता के ही उन पर यथार्थवादी का आरोप है—*"They are riding on horseback over vacuum."* अर्थात् उनका सारा निर्माण कल्पनाश्रित है, यथार्थ को उसमें कोई गंथ नहीं है।

आदर्शवाद मानव के भविष्य में आस्था रखता है। उसके लिए मानव का भविष्य कुम्भटिकापूर्ण नहीं प्रतीत होता, प्रत्युत वह अत्यन्त उज्ज्वल है। इसी प्रकार वह जीवन की विकृतियों को केवल सामाजिक रोग के रूप में स्वीकार करता है, जब

आदर्श और यथार्थ

आदर्शवाद जीवन के प्रति एक प्रकार का दृष्टिकोण है, जिसकी सहायता से जीवन और जगत् का मूल्यांकन किया जाता है। आदर्शवाद भौतिकता की प्रपेशा धारणा-त्मिकता को अधिक महत्त्व देता है। इसमें जीवन के सूक्ष्मतम मूल्यों को स्वीकार किया जाता है। आस-पास के भौतिक जगत् के परे यह किसी चेतन सत्ता को विशेष महत्त्व प्रदान करता है जो दृश्यमान जगत् का स्रष्टा है। समस्त आदर्शवादी दार्शनिक किसी न किसी रूप में उस चेतन सत्ता के महत्त्व को स्वीकार करते हैं। साहित्य में आदर्शवाद जीवन के आंतरिक पक्ष की महत्ता को स्वीकार कर चलता है। आंतरिक पक्ष में मानवीय भाव, सुख, दुःख, आनन्द, विषाद की परिगणना होती है, जब कि बाह्य पक्ष ऐश्वर्य, वैभव आदि का श्रोतक है। आदर्शवाद जीवन के बाह्य पक्ष की प्रपेशा जीवन के आंतरिक पक्ष को अधिक महत्त्व देता है। इसके अनुसार मानव वास्तविक आनन्द की प्राप्ति भौतिक ऐश्वर्य से नहीं कर सकता, उसके लिए आंतरिक सुख अनिवार्य है। आंतरिक सुख की ओर झुकाव होने के कारण यह जीवन के उन मूल्यों को स्वीकार करता है जो श्रेयविधायी, भंगसमाधायक और सर्जनात्मक होते हैं। आदर्शवाद के आधार पर जिस साहित्य की सर्जना होती है, उसमें सत्य पक्ष की स्थापना और असत्य का खंडन होता है। आदर्शवाद आशावादी है। इस कारण आदर्शवादी साहित्यकार पाप पर पुण्य की, अधर्म पर धर्म की, अन्याय पर न्याय की, दुराचार पर सदाचार की विजय दिखाना ही धर्मोपेक्ष समझता है। प्राचीन भारतीय साहित्य में, रामायण-महाभारत में इसी आदर्श की स्थापना आदर्शवादी यह कभी नहीं चाहेगा कि अन्यायी अपने अन्याय के लिए और पुण्यपात्र अपने पुण्य-फल से वंचित रह जाए, क्योंकि ऐसा ही व्यवस्था ही विशुद्धतम हो जाएगी और चेतन सत्ता से सब का ही आदर्शवाद विरन्तन सत्य और मानव-मूल्यों पर प्राप्नुत होता है।

कि जीवन का संस्कार-परिष्कार ही उसका सत्य है। वह मानव मनोवृत्तियों के भोदाय और विकास में विश्वास रखता है। संसार के अधिकांश महान् साहित्यकार भादर्शवादी ही हुए हैं, क्योंकि उनकी सर्वनाशास्त्रवत् मूल्यों और विरन्तन सत्य को दृष्टि में रखकर मानव की आकांक्षाओं और संभावनाओं पर आश्रित रही है। उन्होंने सामान्यतः लोक-मंगल-विधायक तत्त्वों को ही अपनी सर्वना का विषय बनाया है। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, होमर, वर्जिल, तुलसीदास, शेक्सपियर आदि भादर्शवादी कवि हो चुके हैं। भादर्शवाद मूलतः कविता का विषय रहा है और कविता में इसकी अभिव्यक्ति का यथेष्ट अवसर भी रहा है। भादर्शवादी रचना में कल्पना और भावुकता का प्रतिशब्द देखा जाता है और इस प्रकार की सैली कविता के लिए अधिक उपयुक्त होती है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि गद्य में भादर्शवाद की गुंजाइश नहीं होती। गद्य में भी इसकी अभिव्यक्ति हुई है, क्योंकि गद्य-काव्य या पद्य-काव्य लेखक-विशेष के दृष्टिकोण का वाहक-मात्र होता है। यदि लेखक भादर्शवादी है तो गद्य में भी उसकी विचार-धारा का पहलू प्रवाह देखा जा सकता है। तौलस्तोय और प्रेमचंद इसी प्रकार के लेखक रहे हैं। किन्तु गद्य के भाविर्भाव ने लेखकों के सामने एक ऐसी भूमि प्रस्तुत की जो भादर्शवाद की विरोधिनी है, जो 'क्या होना चाहिए' के स्थान पर 'क्या है' पर बल देती है। इस प्रवृत्ति को यथार्थवाद के नाम से अभिहित किया जाता है। साहित्य में यथार्थवाद का मूल सिद्धांत है, वस्तु को उसके यथार्थ रूप में चित्रित करना। न तो उसे कल्पना के माध्यम से अनुरजित रूप प्रदान करना और न तो किसी पूर्व ग्रह से उसे दूषित बनाना। वस्तुतः यथार्थवाद का सम्बन्ध प्रत्यक्ष वस्तु-जगत् से है। मानव-जीवन अपने स्वाभाविक रूप में दुर्बलताओं और सबलताओं का पुंज है। जीवन का वही रूप यथार्थ है, जिसमें जीवन के दोनों पक्षों को किसी प्रकार के पूर्वग्रह के बिना प्रस्तुत किया जाता है। भौतिक जगत् या वस्तु-जगत् ही यथार्थ नहीं है, भाव-जगत् भी उतना ही यथार्थ है। मानव के सुख, दुःख, आशा, आकांक्षा को भी उसके जीवन में भरपूर महत्वपूर्ण भूमिका है। यथार्थ-चित्रण में वस्तु-जगत् के साथ ही भाव-जगत् का भी समावेश चित्रण को अधिक प्रभावशाली सिद्ध करता है।

कला एक ऐसा साधन है जिससे मनुष्य यथार्थ को पकड़ने और ग्रहण करने का प्रयत्न करता है। वह अपनी चेतना की ज्वाला में यथार्थ को तपाकर नवीन रूप प्रदान करता है। सारी रचना-शक्ति और कलाकार की चारी वेदना जगत् का वास्तविक चित्र निमित्त करने के प्रयत्न में यथार्थ के साथ इस तीव्र संघर्ष में निहित है। महान् कलाकार अपनी शक्तिशाली विचार-धारा के बावजूद यथार्थ के साथ तीव्र और क्रान्तिकारी संघर्ष करते हैं, उसका संघर्ष क्रान्तिकारी इस कारण रहा जाता है, क्योंकि यथार्थ को परिवर्तित करने की वह चेष्टा करता है। उसके लिए साधन जीवन

मनस्स में वह हम समीर ज्ञान को स्थावर प्रदान करता है और अनुमानित कर सकता है, जिसकी अभिव्यक्ति अनिवार्य होती है। सारस्वत निरपेक्ष गेहक की यथार्थ जगत् को जानने और निरीक्षण करने की प्रणाली होती चाहिए। मनस्स हरी और विद्वानों को अभिव्यक्ति का ३ अनन्तर बनना कना-धर्म नहीं कहा जा सकता। कना प्रहण और त्याग को ही अनन्तर बन सकती है। कनाकार का मध्यम केवल मय से होना चाहिए। मेनिन के अनुसार मय यथार्थ के प्रत्यक्ष स्वप्न के समस्त पक्षों की पूर्णता और उनके पारम्परिक सम्बन्ध में निर्मित होता है। विषय-वस्तु के विचार तक पहुँचने के लिए ज्ञान साधन और विरतन साधन है। मनुष्य के विचार में प्रकृति की अभिव्यक्ति मनुष्य और मनुष्य का मे विना गति के और विरोध के विना नहीं सम्झी जानी चाहिए, यदि गति की लक्षण प्रक्रिया, विरोध के उदय और उनके समाधान में सम्झी जानी चाहिए। वह कना जो हम प्रकार के दर्शन को स्वीकार करना है, वह निश्चय ही मनस्स हरी और विद्वानों को जानकर किसी निष्पत्ति पर पहुँच सकती है। हम प्रकार की कना मानव-कना है और इसी कारण मार्क्सवादी लेखक साधिका यह कहता है कि समाजवादी कला, नव यथार्थवाद, मात्र के युग में सम्पूर्ण वस्तुनिष्ठता को करना कर सकता है जो अनन्तर को यथार्थ के तीव्र मध्य में सकल बनाता है।^१ उन्म्याग ही एक ऐसा साधन है जो मानव का पूर्णतर चित्र प्रस्तुत कर सकता है, जो मानव के आन्तरिक जीवन को भी उसकी सक्रियता में प्रदर्शित कर सकता है। मार्क्स ने मनोविश्लेषण के व्यक्तिपरक मिथ्यात्व का खंडन किया है। मनुष्य के विचारों और परिवर्तनों की प्रक्रिया को वैयक्तिक कारणों के आधार पर ही सिद्ध नहीं किया जा सकता। उनका वस्तुपरक कारण भी अनिवार्य होता है।

यथार्थवाद में वस्तुओं का सच्चा विवरण तो आवश्यक होता ही है। इसके साथ ही सर्वसामान्य परिस्थिति में प्रतिनिधि पात्रों की निर्मिति भी आवश्यक होती है।

यथार्थवाद मूलतः जीवन के यथार्थ चित्रण को महत्व प्रदान करता है, जिसे हम पोस्टोप्रातिष्ठित चित्रण भी कह सकते हैं, जिसमें जीवन के मूल-मूल दोनों पक्ष प्राचीन हैं, किन्तु सामान्यतः यह देना चाहा है कि यथार्थ के नाम पर जीवन के पुनर्निर्माण-प्राप्त पक्ष को अधिक उभारा जाता है। यथार्थवाद आदर्शवादका विरोधी होने के कारण अल्पनातिष्ठान्य को स्वीकार नहीं करता, किन्तु यथार्थ के नाम पर उसने यह धारणा की जा सकती है कि जीवन की दुर्बलताओं-गुणवत्ताओं का चित्रण करते हुए यह स्वस्थ और सुन्दर के निर्माण में योग दे सकता है, किन्तु उसने विभिन्न स्वस्थ को देता हुए यही कहा जा सकता है कि उसने आशा के विपरीत काम किया है और समाज के विरुद्ध रूप को ही चित्रित किया है।

मावर्सवाद वर्तमान युग में वैज्ञानिक यथार्थवाद नाम से अभिहित होता है। मावर्सवादी साहित्य कल्पना और आदर्श को न मानकर ठोस यथार्थ को अपनाकर चलता है। मावर्सवादी साहित्य का सम्बन्ध ऐतिहासिक विकास से मानते हैं जो एक यथार्थ वस्तु है। मावर्सवाद और पूंजीवाद के यथार्थ में अंतर होता है। पूंजीवादी यथार्थ सीमित और हठिवादी है, जबकि मावर्सवादी यथार्थ असीम और विकासशील। मावर्सवादी जिस यथार्थ का चित्रण करता है, वह दलगत राजनीति प्रथम उसकी राजनीतिक दृष्टि पर निर्भर न होकर उसके अपने दृष्टिकोण और निरीक्षण-शक्ति पर निर्भर करता है। यथार्थवादी साहित्यकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि मावर्सवाद से उसका विश्वास हो ही। मावर्सवाद से प्रभावित हुए बिना भी वह यथार्थ का सफल चित्रण कर सकता है।

कुछ लोग प्रकृतिवाद को यथार्थवाद का ही रूप समझते हैं। प्रकृतिवाद मनुष्य को प्रकृति के धरातल पर प्रस्तुत कर भ्रम प्राणियों के समकक्ष लाकर रख देता है। प्रकृतिवादी लेखक मनुष्य को काम, क्रोध आदि विकारों से ही भरा हुआ समझता है और उसकी इन्हीं विकारों को प्रकट करने वाली वस्तुओं का खुल कर वर्णन करता है। यथार्थवादी लेखक ठीक इसी रूप से मनुष्य को नहीं स्वीकार करता, किन्तु वह मनुष्य की भावनाओं और विचारों का प्रकट करते-करते कभी-कभी प्रकृतिवादी धरातल को अपना लेता है। प्रकृतिवाद मानवतावाद का विरोधी होता है, जबकि यथार्थवाद समग्र रूप से मानवतावाद का विरोधी नहीं है। कहीं-कहीं वह उसके विरोध में चला जाता है।

यथार्थवाद सभी अपनी सही भूमिका अपना सकता है, जबकि वह यथार्थ चित्रण में स्वस्थ-अस्वस्थ दोनों प्रकार की प्रवृत्तियों को अपनाकर चलेगा। अस्वस्थ पक्ष को प्रस्तुत करते समय लेखक को यह ध्यान रखना चाहिए कि अस्वस्थ पक्ष के लिए ही उसका चित्रण न हो, प्रत्युत उसके पीछे कोई सामाजिक रचनात्मक प्रवृत्ति हो।

जीवन का दार्शनिक अध्ययन है। यह जीवन में ही घटने मापने मात्र की दृष्टि है। यह, जैसे जीवन के अन्तर्गत होने का अर्थ, और यदि यह ऐसा नहीं हुआ तो यह अन्तर्गत ही नहीं हो सकेगा। कविता और नाटक में अन्तर्गत जीवन के प्रति धारणा दार्शनिकता; अन्तर्गत विना अन्तर्गत की धारणा की प्रोत्पत्ति कर सकते हैं और गंभीर भी बन सकते हैं, किन्तु अन्तर्गत में जीवन के प्रति उनकी सुसंश्लेषण धारणा होती है। कविता का अन्तर्गत रूप प्रकाश के दृष्टिकोण की धारणात्मक माननी है, किन्तु अन्तर्गत धारणाओं की धारणा में ही इस प्रकार की धारणात्मक प्रवृत्ति विवशता प्रतीत होती है और अन्तर्गत की धारणा में ऐसा कुछ नहीं होता। इसमें कोई सन्देह नहीं कि अन्तर्गत ने धारणा विकास की धारणा में अन्तर्गत लोगों की धारणा उद्विक्त की है, अन्तर्गत इस अन्तर्गत में कला की धारणा कुछ विविधता प्रतीत होता है। कला के क्षेत्र में धारणा, विवशता और कविता धारणा है और उनकी धारणा कलात्मक विवशता के आधार पर हो सकती है, पर अन्तर्गत कलात्मक विवशता के क्षेत्र में नहीं धारणा। अन्तर्गत के पात्र, नीति, विषय-वस्तु आदि की धारणा की जा सकती है, किन्तु उनकी रचना-प्रक्रिया परोक्षित-निरीक्षित नहीं होती। सम्प्रति ऐसा कोई धारणात्मक जीवन नहीं है जो अन्तर्गत की कला-कृति के रूप में स्वीकार करे और उसी रूप में उसकी धारणा करे।

कविता का अन्तर्गत रूप अन्तर्गत में लोग अन्तर्गत की कला-कृति के रूप में नहीं ग्रहण करते, जबकि धारणा और रूप में अन्तर्गतकार रचना की गंभीरता से ग्रहण करता है। पत्राचार ने लोगों का धारणा करने के लिए मुद्राकार की धारणा में एक मात्र धारणा कर दिया। तान्त्रिक ने 'बुद्ध और धारणा' की सात बार लिखा। उन्होंने धारणा रचनाओं की लिखने में जो इतना बट्ट उठाया, इसके कारण भी उनकी रचनाओं में वैशिष्ट्य है और वैशिष्ट्य का एक कारण यह भी हो सकता है कि धारणात्मक इन रचनाओं की धारणा बड़ी कठोरता करते हैं। यदि अन्तर्गत-लेखक और धारणात्मक धारणा गंभीरता, अन्तर्गत कठोरता से धारणात्मक कृतियों को करें तो अन्तर्गत की कला कृति कहा जा सकता है।^१

हमें यह स्वीकार कर चलना चाहिए कि उस सभी प्रकार के साहित्य का अस्तित्व है, जिसे लेखक बौद्धिक और कल्पनात्मक प्रयास से लिखने के लिए प्रतिबद्ध होता है। सभी प्रकार के साहित्य के क्षेत्र में एक प्रकार की अस्तित्व होती है और एक दूसरे का स्पर्श करने लगता है। इतिहास, दर्शन आदि के क्षेत्रों के धारणा और व्यवस्थापन में कला का स्पर्श पाया जाना है। जब सर्वसाधारण साहित्य में कलात्मकता

घोर उपदेशात्मकता की प्रतिष्ठापति देनी जाती है तो ऐसा कौन-सा आधार निमित्त किया जा सकता है, जिससे यह सिद्ध किया जा सके कि कोई रचना-सुद्धतः कला-कृति है और कोई रचना कला-कृति नहीं है। किन्तु लेखक किम उद्देश्य-विशेष से परिवर्तित होकर रचना करता है, वही इसका निर्णायक सत्त्व है। जो लेखक किसी सत्य की अभिलिखित या स्थापित करना चाहता है, किसी उद्देश्य को सिद्ध करना चाहता है या अपने पाठक को क्रिया-सम्पादन का प्रोत्तेजन देना चाहता है, उसका मुख्य सत्त्व शैक्षिक होता है, कला उसके लिए गौण होती है। किन्तु कलाकार अपने विषय के चिन्तन से जनित आनन्द के प्रतिरिक्त उसका कोई लक्ष्य नहीं रखता। कलाकार कला को छोड़कर अन्य क्षेत्र में प्रवेश नहीं करता। वह अपने ही क्षेत्र में आनन्द का अनुभव करता है। वह प्रत्येक वस्तु को अपनी कल्पनात्मक शैली में प्रयुक्त कर सकता है। प्रत्यक्ष उपदेशात्मक प्रणाली को अपनाने की उसे कोई आवश्यकता नहीं रहती। ऐसी स्थिति में उपन्यास को कला-कृति माना जाए या नहीं? उपन्यास का क्षेत्र अत्यन्त विस्तीर्ण है और उसमें कोई भी तथा प्रत्येक वस्तु सुनिश्चित हो जाती है। उसकी कोई सीमा निर्धारित नहीं है। उपन्यास के लिए सिद्धांत और व्यवस्था का कोई प्रश्न नहीं उठाया जा सकता और यदि ऐसा कोई प्रश्न उठाया जाए तो उसके पुनः परीक्षण की गुंजाइश होनी चाहिए। उपन्यासकार कुछ भी कहने और लिखने के लिए स्वतंत्र रहता है। वह किसी सिद्धान्त, दर्शन की उपन्यास के माध्यम से अपने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत कर सकता है और रचना-प्रक्रिया के किसी नियम का पालन करने के लिए बाध्य भी नहीं होता। उपन्यास-रचना-विधान में ऐसी नमनीयता है कि कोई लेखक किसी भी प्रणाली से कुछ लिखकर उसे उपन्यास की संज्ञा से अभिहित कर सकता है। इस कारण यदि आलोचक उपन्यास के सदर्थ में कला की धात करता है तो उपन्यासकार नाक-भौंह सिकोड़ने लगता है। प्रतिभा सम्पन्न उपन्यासकार भी उपन्यास को कला के रूप में स्वीकार करने के लिए तत्पर नहीं प्रतीत होते। बर्जिनिया वुल्फ़ जो स्वयं उपन्यास को सलित कला की अग्रगण्य निदर्शन रही हैं, उपन्यास को कला-कृति के रूप में स्वीकार नहीं कर पाती। इस अध्याय के प्रारंभ में ही हम उनके सम्बन्ध में कह आए हैं। बर्जिनिया वुल्फ़ स्वयं एक प्रतिभासम्पन्न उपन्यासकार रही हैं और उन्होंने अपने उपन्यासों में शिल्प-विधि और कला-कौशल की ओर अधिक ध्यान दिया है। मतः उनका यह कथन कि उपन्यास कला-कृति के रूप में परिणत नहीं हो सकता, बहुत ही भ्रामक प्रतीत होता है। बर्जिनिया वुल्फ़ ने ऐसा कहा है कि कोई भी जीविन आलोचक ऐसा नहीं है जो उपन्यास को कला-कृति कह सके और उस रूप में उसका मूल्यांकन करे। किन्तु स्वयं वुल्फ़ ही एक ऐसी-उपन्यासकार हैं, जिन्होंने कला की सक्षम मानकर अपने उपन्यासों की रचना की है।

उपन्यास के कलात्मक रूप में ही स्वीकार करते हैं। वास्तव में वे भी उपन्यास के कलात्मक रूप को स्वीकार बिना हैं और इनकी कलात्मक गंभीरता के बिना वे और अधिक बिना हैं। यही सूक्ष्म के अनुसार उपन्यास कला ही है, क्योंकि जीवन की सच्चाई प्रतिबिम्बित मानान्न रूप में समभव है। इस कारण उपन्यास के लिए भी कला के नियम प्रयुक्त होते हैं।

उपन्यास कला है, क्योंकि यह ऐसी वस्तु को प्रदर्शित करता है, जिसे उपन्यास-कार जीवन के महान् समझता है अथवा जिसे वह जीवन का सत्य समझता है। वह इन तत्वों को प्रभावकारी भाषा आकार में सम्मिलित रूप में प्रस्तुत करता है। वह ऐसा इन्द्रिय करता है जिसमें पाठक यह देख सकें, जिसे उगने देना है और अपने आनन्द प्राप्त कर सकें। यदि लेखक इस सत्य को दूरा नहीं कर पाता तो हम उनकी रचना को कलात्मक कह सकते हैं। यदि लेखक अपने पाठकों को आनन्द प्रदान करने के स्थान पर उन्हें अपने प्रचार-कार्य का साधन बनाना चाहता है तो हम उसे कलात्मक दृष्टि में दोषी ठहरा सकते हैं। यदि लेखक जो कल्पनात्मक आनन्दपूर्ण प्रस्तुत करता है, उसके प्रति शक्य नहीं है तो भी हम उसे कलात्मक दृष्टि में दोषी पाते हैं। उपन्यास अपने सामान्य रूप-आकार में कला के सामान्य सिद्धांतों में अनुमानित नहीं हो सकता। उपन्यास के प्रकार असीम हैं और इनके रूप इतने अधिक हैं, जितने अधिक जीवन के हैं, किन्तु क्या उपन्यास के रूप कविता के रूप में अधिक वैविध्यमय हो सकते हैं अथवा इनके रूप की विविधता की संभावनाएँ अधिक हैं? उपन्यास के अनेक प्रकार हैं और उनका क्षेत्र बहुत ही व्यापक है, किन्तु इसे कला के क्षेत्र में उन्ही प्रकार बहिष्कृत नहीं किया जा सकता, जिस प्रकार कविता को। उपन्यास का सबसे अच्छा रूप यह है जो विषय-वस्तु को सर्वोत्तम रूप में प्रस्तुत कर सके। उपन्यास में रूप के अर्थ की हमसे बड़ कर दूसरी परिभाषा नहीं हो सकती। सबसे अच्छी इति यह है, जिसमें विषय-वस्तु और रूप दोनों संपादित हो तथा एक-दूसरे से पूरक न किए जा सकें—ऐसी इति जिसमें समस्त विषय-वस्तु रूप में प्रयुक्त हो गई हो और जिसमें रूप समस्त विषय-वस्तु को अभिव्यक्त करता है। उपन्यास के समान दूसरी कोई कला नहीं है, जिसकी आलोचना अनेक कोणों से की जा सके, क्योंकि उपन्यासकार अनेक कोणों से अपने विषय का प्रतिपादन कर सकता है। सूक्ष्म ने इस सत्य को स्थापित कर दिया है कि उपन्यास कला है और यह सभी कला के नियमों का पालन करता है और यदि हम उन नियमों को देखें तो हम विशिष्ट कला के रूप में इसकी विशिष्टता अन्वेषित कर सकते हैं।^१

द्वितीयं खंड

क्रम में प्रेमचन्दजी भारतीय किसान के आदर्श-स्वरूप को भूले नहीं हैं। उपन्यास का नायक होरी सारी बाधाओं और सकटों के रहते हुए भी अपने मूल आदर्श का विस्मरण नहीं कर सका है। वह अंततः आदर्शवादी है।^१ प्राचार्यजी ने होरी को जिस रूप में आदर्शवादी देखा है, वह वस्तुतः उस रूप में चित्रित नहीं हुआ है। वह सामाजिक रुद्धियो, परम्पराओं, बन्धनों आदि के प्रति भीषण है। वही नहीं, सामान्यतः सभी किसान इस रूप में भीषण हैं, भाग्यवादी हैं और कुछ भीमा तक पनायनवादी हैं। होरी का समग्र जीवन सन्-धर्म का पूज है। उसमें यदि कहीं पर भी आदर्शवाद को भ्रमक मिलती है तो वह मात्र उसकी भोक्ता का प्रतिफल है, अन्यथा यद्यपि उसे उसकी समस्त सबलताओं और दुर्बलताओं के साथ चित्रित कर दिया है और इसी कारण वह अपने वर्ग का सफल प्रतिनिधि हो सका है। 'गोदान' में चाहे विषय-वस्तु का प्रश्न हो, चाहे पात्रों के अतिशक्ति का प्रश्न हो और चाहे विभिन्न समस्याओं की विवृति का प्रश्न हो, प्रेमचन्द ने सर्वत्र यथार्थ का ही सम्बल ग्रहण किया है। होरी मर्यादों से लड़ता-झुझता, लड़खड़ाता, छन-छपों का आश्रय लेता, अपनी स्वभाव-मुद्रा कटका और दया के कारण और अधिक विमल अंत में कान-कबलित हो जाता है। उनमें कहीं आक्रोश नहीं, विद्रोह नहीं, किन्तु स्वभावजन्य दुर्बलताएँ उनके साथ हैं। वह रुढ़िवादी या परम्परावादी है। आज भी भारतीय किसान रुढ़िवादी और परम्परावादी हो है, किन्तु रुढ़ि और परम्परा को आदर्श तो नहीं कहा जा सकता। जो मूलक रुढ़ि और परम्परा में प्रस्तुत किसान को उसके समस्त सन्-धर्म ज्यों गतिमान अपने पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करता है, उसे आदर्शवादी नहीं कह सकते और ऐसे पात्र को भी आदर्शवादी नहीं कह सकते।

'गोदान' में दो कथानों एक-दूसरे में अतिशक्ति आदि में अंत तक प्रयत्नमान है। पहली कथा का मूल विषय ग्रामीण जीवन है और दूसरी कथा का नगर-जीवन। उपन्यास में ग्रामीणता ग्रामीण जीवन की कथा की है, नगर-जीवन गौण है और उपन्यास का अंत भी हमने नायक होरी की मृत्यु के साथ हो जाता है जो ग्रामीण जीवन के अग्रणी का प्रधान पात्र है। अधिकांश पात्रों तक इस बात में सहमत हैं कि 'गोदान' दो कथानों में अतिशक्ति का अभाव है। दोनों कथानक एक दूसरे में पुनः-मिल नहीं पाते हैं, वरन् एक-दूसरे में द्वितीय रूप में अतिशक्ति दिख पाते हैं। अतिशक्ति की दृष्टि में यदि हम विचार करते हैं तो निश्चय ही हमें अतिशक्ति का अभाव पड़ेगा है, किन्तु यदि हम दोनों कथानकों की दो ऐसी स्वतंत्र दृष्टि के रूप में स्वीकार करें तो एक-दूसरे के समानान्तर प्रयत्नमान है, एक दूसरे का अतिशक्ति भी कहेंगे हैं और दोनों का अंत तक।

मया। क्या के द्वारा हम ही में समाहित हो जाता है तो मधुसूदन हम इस उपन्यास के माध्यम से प्रसार कर सकते हैं। प्रेमचन्द केवल सामाजिक जीवन को ही नहीं, बल्कि राष्ट्रीय जीवन को भी प्रभावित करना चाहते थे। वे वस्तुतः भारतीय समाज का प्रत्यक्ष चित्रण और भारतीय जीवन को समझना चाहते थे। भारतीय जीवन को समझना सामाजिक और राष्ट्रीय जीवन के अन्तर्गत विद्यमान है, किन्तु भारतीय जीवन को समझने के लिए हमें यह कहना पड़ेगा कि यह नगर नगर है और गाँव गाँव है। नगर निवासी गाँव के रहने वालों में कोहली दूर है। नगर-जीवन पारम्परिक व्यवस्था। सामाजिक जीवन में विद्यमान दूरीय हो गया है और सामाजिक जीवन में माटी की गंध है, यह नगर-निवासी में उभरती भी सा गहरी है। साक्षर्य यह है कि दोनों भूमिगत अंतर है, विद्यापन वैयर्थ्य है और यही दर्शाता प्रेमचन्द का उद्देश्य है। यह कारण है कि दोनों जीवन के कथानक एक-दूसरे में मिलना चाह कर भी मिल नहीं पाए हैं। दोनों कथानकों की सामाजिक अन्विष्टि निस्संदेह उपन्यास की कथानकता के अन्विष्टि में गहरी गिरावट होनी, किन्तु अन्विष्टि के अभाव में भी यह उपन्यास सामाजिक कथा की दृष्टि में सफल है। वस्तुतः अन्विष्टि की बात तब सटकती है जब यह स्वीकार कर लया जाए कि प्रेमचन्द 'गोदान' में सामाजिक जीवन के ही सामाजिक चित्र प्रस्तुत करना चाहते थे। किन्तु जब हम यह बात स्वीकार कर लें कि उनका उद्देश्य समग्र भारतीय जीवन को चित्रित करना था तो दोनों कथानकों में अन्विष्टि का कितना अभाव सटकता नहीं। साक्षर्य वाचस्पति का तर्क है कि इस उपन्यास के नाम से ऐसा कुछ प्रतीत नहीं होता कि यह समग्र भारतीय जीवन के चित्रण का प्रयास है। 'गोदान' नाम से यही भासित होता है कि इसका सम्बन्ध कृषकों के जीवन के किसी सामाजिक पहलू से है।^१ बिना पढ़े 'गोदान' नाम से मेरी समझ में सामाजिक अभाव अधिक हो सकता है। कोई प्रबुद्ध पाठक यह अनुमान लगा सकता है कि 'गोदान' किसी सामाजिक विधि की ओर संकेत करता है और इससे वस्तुतः यही ध्वनित होता है कि होरी जीवन-पर्यन्त एक गाँव की साक्षरता अपने अन्तर्गत में पोषित किए हुए था, उसको वह सामाजिक सामाजिक जीवन की विपत्तियों के कारण पूरी न हो सकी और जीवन के अन्तिम क्षण में उसी होरी के नाम से शोचक वर्ग के प्रतिनिधि को जीवन देने का गोदान कर दिया गया। 'गोदान' से सामाजिक वैयर्थ्य को व्यक्त होनी है। वस्तुस्थिति तो यह है कि 'गोदान' नाम भ्रमक है। संभव है प्रेमचन्द ने अधिक विचार किए बिना उपन्यास के अंत के आधार पर 'गोदान' नाम उपयुक्त समझा हो, किन्तु इससे इस उपन्यास की राष्ट्रीय विचारधारा का अत्यन्त घुमिल परिचय प्राप्त होता है। यह प्रेमचन्द का ही दोष

सकता। किन्तु वस्तुस्थिति इससे भिन्न है। लेखक का सक्षय केवल ग्राम्य जीवन का सर्वांगीण चित्र ही प्रस्तुत करना नहीं था। लेखक ने ग्राम्य जीवन के साथ ही शहरी नगर जीवन को भी चित्रित किया है। इस प्रकार सामान्यतः ग्राम और नगर जीवन के मार्मिक पक्षों को उन्होंने बड़ी सूक्ष्मता के साथ अंकित किया है। एक ओर दैन्य-दुःख, रोग-बुभुक्षा, पीडा-शोषण आदि के चित्र हैं तो दूसरी ओर समृद्धि-वैभव, विलासिता-सम्पत्ता एवं वैदेशिक प्रभावों के जीवन्त चित्र हैं। एक ओर छद्म-परम्परा, रीति-रिवाज, खान-पान, दादी-विवाह, उत्सव-पर्व आदि के अत्यन्त प्रभावशाली चित्र हैं तो दूसरी ओर परम्पराओं, जातीय भावनाओं, ढकोसलों-माइम्बरों के प्रति उग्र विद्रोहात्मक प्रवृत्ति की मर्मस्पर्शी व्याख्या है। एक ओर अन्याय अत्याचार को सहन करने की मूक प्रवृत्ति की व्यञ्जना है तो दूसरी ओर अन्याय-अत्याचार के प्रति महीन भाक्रोश की अत्यन्त सशक्त अभिव्यक्ति है। 'गोदान' में तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक जीवन अत्यन्त व्यापक धरातल पर अभिव्यक्त हुआ है। प्रेमचन्द ने जीवन के सत्-असत्, आशासनीय-विगर्हणीय, विस्तृत-संकुचित, विध्वान्मक-निपेक्षित सभी पक्षों को कुशल चित्ते के समान चित्रित किया है। इसमें कोई संदेह नहीं कि राजनीतिक उथल-पुथल के प्रत्यक्ष चित्र 'गोदान' में अस्पष्ट हैं, किन्तु राजनीतिक जीवन की प्रचण्ड धारा 'गोदान' के आन्तरिक प्रवाह में अनुस्यूत है। यदि सूक्ष्मता से विचार किया जाए तो यह बात निश्चित-सी हो जाती है कि युगोप राष्ट्रीय जीवन का ऐसा कोई भी पक्ष नहीं है, जिसका सजीव रूपायन 'गोदान' में न हुआ हो। कुछ लोगो को यह आपत्ति है कि इस उपन्यास में उत्तर प्रदेश के एक गाँव को कहानी है। इसे समस्त भारतीय जीवन का प्रतिनिधि उपन्यास किस प्रकार कह सकते हैं? भारतवर्ष के गाँव गाँव ही हैं। किसी भी प्रदेश का गाँव अपनी विशेषताओं में किसी अन्य प्रदेश के गाँव के सदृश ही है। मूल समस्याएँ एक ही हैं। इसी प्रकार नगर-जीवन की भी मूल समस्याएँ एक जैसी ही हैं। इस कारण 'गोदान' के दोनों कथानक भारतीय जीवन के प्रतिनिधि कथानक ही हैं। भारत में सर्वत्र समस्याएँ एक जैसी ही हैं, जीवन का स्वरूप एक जैसा है, आचार-विचार, छद्म-परम्परा, जातीय और धार्मिक भावनाएँ एक जैसी ही हैं। अतः 'गोदान' के कथानक में किसी विशिष्ट स्थान को गंध न होकर भारत की गंध है। इसी कारण इसे हम राष्ट्रीय जीवन का उपन्यास कहेंगे हैं।

'गोदान' में पात्रों का विकास बहुत ही स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक है। इस उपन्यास की सबसे बड़ी विदोषता यह है कि लेखक इनके पात्रों के निर्माण में अधिक प्रयत्नशील नहीं है। इस कारण पात्रों पर उसने स्वयं घटने को आरोपित नहीं किया है। उनके स्वाभाविक विकास में किसी प्रकार का अवरोध उपस्थित नहीं हुआ है और उनका अपना अस्तित्व निमित्त हो सका है। 'गोदान' में प्रेमचन्द के अन्य

उपन्यासों को तुलना में जीवन के जीते-जागते चित्र अधिक हैं और उनकी अनेक समस्याएँ हैं, किन्तु उनके समाधान का प्रयत्न नहीं है; जबकि अन्य उपन्यासों में समाधान का प्रयत्न होने के कारण उनका आदर्शवादी स्वर मुखर है। इस उपन्यास का प्रधान पात्र अपने वर्ग (हिमान) का प्रतिनिधि है। वह व्यक्ति नहीं है, बरन् वर्ग का प्रतीक है। उसके माध्यम में कृषक-वर्ग के दुःख-मुख, भ्रष्टा-भ्रष्टाशा, मफनता-विकृता आदि की सामिक भाँकी प्रस्तुत की गई है। होरी भारतीय किसान का जीता-जागता चित्र है। उसमें गुल भी हैं, दुर्गुल भी। पारिवारिक जीवन में उसकी आस्था है। वह अपने भाइयों से प्रेम करता है, उनके दुःख-मुख में सम्मिलित होता है। उनके द्वारा किए गए अशुभार को मूक भाव से गमन कर लेता है, किन्तु अपनी मान-मर्दाश को अपनी मान-मर्दाश समझता है और प्राण-पण में उनकी रक्षा करता है। उसे ईश्वर से -य है, किन्तु सबसे बड़ा भय विराडरी का है जो अतनीगद्वा उसे तोड़ डालती है। रंजि शिवाज, आचार-विचार, हडि-परम्परा सब को स्वीकार कर लेता है। किसी भी के प्रति रंजमान विद्रोह-भाव नहीं है। सब कुछ मिर झुकाकर स्वीकार कर लेता है और इन सबका परिणाम यह होता है कि उसका पारिवारिक जीवन विभ्रंशित हो जाता है, उसे अपनी बेटीयों का विवाह ऐसे ढंग से करना पड़ता है, जैसा उसकी अन्तर्गत्ता कभी भी स्वीकार न कर पाती। वह 'महतो' में मजदूर हो जाता है। टूट जाता है, बिगड़ जाता है, उसका शरीर साप नहीं दे पाता और जीवन-मरण का एक थपेड़ा उसके प्राण-पणेक को झटकाकर उड़ा देता है। यह वस्तुतः उसकी ही कहल कहानी नहीं है, बरन् यह भारतीय किसान की कहानी है।

'गोदान' में दूसरी ओर भिगुरी गिह, पंडित दातादीन, लाना पदेवरी, दुवागी महामाइन जैसे पात्र हैं जो नियति के बन्धन में बंधे, अशुभ के प्रति निराश किसानों का अनेक प्रकार से शोषण करते हैं। कभी-कभी आचार-विचार के ठेकेदार भी बन जाते हैं। बन्धन, शमील जीवन में वैयक्तिक आचार की तुलना में सामाजिक आचार की ही प्रधानता है। वैयक्तिक स्तर पर सामाजिक विधि-नियमों का अनुक्रम करते हुए भी वे सामाजिक स्तर पर अपने-आपको पाक-गाक गिह करने का ढंग रचते हैं। उक्त पात्र वैयक्तिक स्तर पर आचार-विचार में निम्न कोटि के हैं, किन्तु वे ही सामाजिक स्तर पर होरी को जो दह देते हैं, वह अमानवीय प्रतीक होता है। साम्य कथानक में ऐसे भी पात्र हैं जो सामाजिक बन्धन, जातीय मर्दाश को उठों का स्वीकार नहीं कर पाते। उनकी दृष्टि में हडि-परम्परा, जातीय बन्धन आदि महत्वपूर्ण नहीं हैं। वे मानवीय भाव को नज़रअंदाज़ देते हैं। बन्धन, उनमें विद्रोह का स्वर मुखर है। मोदर, मानादीन, मिनिदा, अशुभ में विद्रोह का यह स्वर अधिक

मुखर ॥ । यातनाओं के बावजूद इनकी विद्रोहात्मक प्रवृत्ति अधिक गतिशील है। यह दूसरी बात है कि अर्थ-तंत्र अन्ततः उन्हें परास्त कर देता है, आर्थिक विवशता उन्हें दबोच लेती है। नारी पात्रों में धनिया नारी पात्र अधिक शक्तिशाली है। दोरी हर बात को सिर झुकाकर स्वीकार कर लेता है, किन्तु धनिया में अन्याय सहन करने की शक्ति नहीं है। वह विद्रोह कर बैठती है, मले ही उसे अपने विद्रोह का बहुत बड़ा मूल्य क्यों न चुकाना पड़े।

राय साहब गध्यवर्ती पात्र हैं। ग्रामीण और नगर-जीवन के कपातक की कड़ी वे ही हैं। प्रेमचन्द ने उनके चरित्र के समस्त पक्षों को अत्यन्त सूक्ष्मता से उद्घाटित किया है। नागर पात्रों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण पात्र मालती और मेहुता हैं। मेहुता के माध्यम से प्रेमचन्द ने अपनी राष्ट्रीय और सांस्कृतिक चेतना को मुखर किया है। उनकी चारित्रिक विशेषताओं को दिखाते हुए उन्होंने उनकी मानवीय संवेदना को अत्यन्त सशक्त प्रणाली से निरूपित किया है। पारधात्य सम्पत्ता और संस्कृति की भ्रष्टा के भोंकों में मालती को बहाकर अंत में उसमें भारतीय संस्कृति के प्रति अंध आस्था उत्पन्न कर उन्होंने उनके माध्यम से पारधात्य सम्पत्ता और संस्कृति पर भारतीय सम्पत्ता और संस्कृति की विजय दिखाई है। नागर जीवन में उन्होंने विलासिता का अत्यन्त स्पष्ट चित्र प्रकट किया है। दोनों जीवन के वैपश्य की ओर इंगित करना उनका उद्देश्य था। एक बात अवश्य है। ग्रामीण जीवन के पात्रों में संपर्प-निरत होते हुए भी जीवन का स्पन्दन है, किन्तु नगर-जीवन के पात्रों में जीवन का ऐसा स्पन्दन, जीवन की वैसी ताजगी नहीं है।

'गोदान' संपर्प-निरत मानव के जीवन का विषाद विवेचन है। इसमें लेखक ने शोषक और शोषित के जीवन और व्यवहार के कटु-पर्य, मर्मस्पर्शी, अत्यन्त कष्ट एवं अत्यन्त निष्कण्ट पक्षों को तटस्थ भाव से उद्घाटित कर दिया है। कुछ लोगों के विचार से 'गोदान' में प्रेमचन्द ने मार्क्सवादी सिद्धांत का अनुसरण किया है और उन्हीं के आधार पर जीवन को व्याख्यायित किया है। किन्तु वस्तु-स्थिति यह नहीं है। प्रेमचन्द को मार्क्सवादी विचार-धारा से प्रभावित थी, पर उनके आधार पर उन्होंने 'गोदान' का निर्माण नहीं किया है। जीवन के प्रति उनकी विशेष दृष्टि थी। उसी दृष्टि को उन्होंने अपने इस उपन्यास के माध्यम से अत्यन्त सशक्त रूप में व्याख्यायित किया है। वे स्वयं शोषित वर्ग के रहे हैं और जीवन पर्यन्त उनका सोचता होता रहा है। इस स्थिति में यह स्वाभाविक है कि शोषित वर्ग के प्रति उनकी गहरी गहानुभूति हो जाए। उनकी यह सहानुभूति उनकी तटस्थता के बावजूद उपन्यास में व्याप्त अंतः शक्ति के समान प्रबलमान है। बलुनः दोरी का जीवन कुछ गोमा तक लेखक के जीवन की आशा-आकांक्षा, सकलज्ञ-विकलज्ञा, निराशा-कृता का प्रतीक प्रत्युत

धरता है। सामञ्जस्यवादी लेखक भी तो होरो के समान ही निरन्तर जीवन के भाँपण कालवूट का पान करता प्रेममय मे ही कान-कवचित हो गया था।

'गोदान' की कहानी झपूरी कहानी है। दोनों कहानियाँ झपूरी हैं, किन्तु इसी में तो इस उपन्यास की पूर्णता है। भाषा बहुत ही मशक्त है। 'गोदान' की भाषा को देखने से यह अनुभव घनायास ही होने लगता है कि प्रेमचन्द उन रत्न-पारखों के समान थे, जिसे रत्न की प्रत्येक छटा, धाभा और विचित्रता का पूरा-पूरा परिचय है। प्रेमचन्द शब्द-विद्या के अद्वितीय पारखी हैं। वे प्रत्येक शब्द की छटा और विचित्रता को समझने हैं तथा पूरी कुशलता से शब्दों का प्रयोग करते हैं। हिन्दी में ऐसे मशक्त गद्य-लेखक कम हैं। 'गोदान' की भाषा को देखने से ऐसा कहा जा सकता है कि हिन्दी भाषा प्रेमचन्द को पारकर गौरवान्वित हो उठी है।

'गोदान' 'दोष-रहित रूपण-महित' भारतीय जन-जीवन का मर्मस्पर्शी एवं कला सादयान है। कान के सपेड़े इसकी महिमा को किसी प्रकार की माँच नहीं पहुँचा सकते।

नदी के द्वीप

मज्ञेयजी हिन्दी के उन उपन्यासकारों में हैं, जिन्होंने लिखे तो छोटे ही उपन्यास हैं, किन्तु अपनी मूल्य प्रयोगात्मक वृत्ति के कारण हिन्दी उपन्यास साहित्य की पुष्ट और समृद्ध किया है। मज्ञेयजी ने 'दोसर : एक जीवनी', 'नदी के द्वीप' और 'अपने-अपने मजनबी' तीन उपन्यास लिखे हैं और तीनों में उनकी नव प्रयोग की वृत्ति परिलक्षित होती है। दौर्लभिक दृष्टि से देखा जाय तो 'नदी के द्वीप' अत्यन्त परिष्कृत और प्रौढ़ रचना है। 'नदी के द्वीप' में अभिव्यञ्जना पक्ष अपनी आकर्षक परिष्कृति के साथ विशेष प्रबल हो गया है। अतएव इस उपन्यास की शिल्प-प्रधानता के सम्बन्ध में मतव्य है।^१ इस उपन्यास का कथा-तंतु अत्यन्त दुर्बल है और जहाँ तक जीवन-दर्शन और सामाजिक जीवन का पक्ष है, वह पूर्णतया तिरस्कृत है। लेखक ने व्यक्तिवादी जीवन दर्शन को रूपायित किया है, जिसमें प्रत्येक व्यक्ति अपने-अपने कद में बंद विचित्र और मजनबी प्राणी-मा प्रतीत होता है तथा दोष सत्ता के रसात्मक सम्बन्ध यदि स्थापित भी करता है तो अपने निजी वैयक्तिक स्वार्थ-भाव परिचालित होकर। जहाँ तक कलात्मक परिणति का सम्बन्ध है, यह बात स्पष्ट रूप कही जा सकती है कि इस उपन्यास की कलात्मक परिणति निर्विवाद सिद्ध है।

'नदी के द्वीप' की मूल समस्या प्रेम, यौनवृत्ति और विवाह है। लेखक दृष्टिकोण व्यक्तिवादी है। इस कारण उसने संकुचित सीमा में बँधकर उक्त समस्या को अपने पात्रों के माध्यम से विवेचित किया है। सारा विवेचन व्यक्ति-सापेक्ष : समाज-सापेक्ष नहीं। प्रेम के सम्बन्ध में 'नदी के द्वीप' के पात्रों में कुछ विशेष प्रकृति के विचार हैं। हेमन्द्र प्रेम को अत्यन्त विकृत अवस्था में देखता है और वह समर्पण वृत्ति को अधिक मदद देता है। वस्तुतः उसने रेखा से विवाह ही इसी उद्देश्य : किया था कि रेखा और हेमन्द्र के प्रिय पात्र की घाटति में मददगार साम्य था। रेखा क

प्रेम-भाव हमारे धरातल पर अवस्थित है। उसमें मोर्च्य की घाँव है, घनः विशेष प्रकार की दोमि है। विह्वल पनि धरने मित्रों को उनके पास छोड़ चला जाता था, किन्तु मूर्खमणि के समान अपनी दोमि विकीरित करती हुई रेखा वाचना के निमिर से आचार्य नहीं हुई। चंद्रमाधव के सभी प्रकार के प्रमाण उसे मित्रित करने में विफल रहे, जबकि किंगो प्रतिदान के भाव के बिना अपने भुवन को अपने भागको समर्पित कर दिया। आशान का कोई भाव नहीं, भागन की कोई विन्ता नहीं और उमने उन्मुक्त भाव में भुवन के प्रति अपने दृष्टांतगत प्रेम को डरका दिया और अपने भागको पट्टिपुट (कुम्भित) धनभूत किया। यह सभी श्रीमती हेमन्त थी, भागे चलकर श्रीमती रमेशचन्द्र भी हो गई, किन्तु यदि वह किमी को धार कर सकी, या करती है या करेगी तो वह केवल भुवन है। भुवन को निरस्कार और अपमान में बसाने के लिए ही उमने श्रीपति लेकर अपने योनिकार-भर्जन को भी नष्ट कर दिया। इन प्रकार हम एक सक्ने हैं कि रेखा की प्रेम-भावना आदर्शवाद की भावना से अनुप्राणित है जो उसकी व्यक्तिवादी एवं आत्म-परिवर्द्ध चेतना के कारण धूमिल पड़ गई है। गौरा का प्रेम विमुक्त आदर्श प्रेम है। भुवन के प्रति उनका अद्वैत-भाव धीरे-धीरे विकसित होता हुआ साम्य गगन के सहस्र उनके हृदय में, सहसा असह्य तारक के सहस्र देखीप्यमान प्रेम-भाव में परिणत हो गया। रेखा की तुलना में गौरा की स्थिति अधिक दृढ़ है। उसका व्यक्तित्व गतिशील है, किन्तु परिस्थितियों की अनुकूलता के कारण उनका प्रेम स्थिर और विकसित है। वह 'भुवन ही मे जीती है' इस कारण उनका प्रेम भुवन के प्रति प्रगाढ़ ही होता गया है। रेखा-भुवन के प्रेम-गन्धर्व को जानकर भी वह अपने मन में भुवन के प्रति किमी प्रकार का विकार नहीं से भा पाती। पुरुष पात्रों में चंद्रमाधव के लिए प्रेम वाचना का पर्याय है और भुवन का प्रेम द्विधा विभक्त होकर कुछ विशेष रूप में प्रस्तुत होता है। उसके अंतर्मन में गौरा के प्रति सहज आकर्षण है, किन्तु गौरा के सलग्न भाव उसे अपनी ओर सरलता से आकृष्ट नहीं कर पाते, जबकि रेखा का मादक मोर्च्य, उसकी शोभा के पारदर्शी आवरण में लिपटी आकर्षक दीप्तिमयी भावना भुवन को अपने सस्मित इगित से अपनी ओर खींच ही लेती है और नारी-मोर्च्य, दीप्ति एवं प्रगल्भता की सुकोमल, लचीली ओर में बँधा वह रेखा की ओर लिचता ही गया है। रेखा के प्रति भुवन का जो प्रेम है, वह वस्तुतः प्रेम नहीं है, बरन् मोर्च्य का मधुर आकर्षण है, वासना का सम्मोहन है, जबकि गौरा के प्रति उनका सहज आकर्षण प्रेम का नामांतर है। रेखा की ओर अपने सम्मान एवं वासनात्मक सम्बन्ध के कारण उनके अंतर्मन में एक अपराध-भावना घर कर जाती है जो रेखा के भ्रूल-हत्या से आवृत हो और भी विकट रूप धारण कर लेती है। इसी कारण वह गौरा से दूर-दूर भागता है। गौरा के सामने अपराध-स्वीकृति के अनन्तर उसकी अपराध-भावना

नारी की स्वाभाविक यौन-वृत्ति पुण्य की भाँव से लपटा गई और उमने अपना यह कृत्रिम पुण्य पर निगावर कर दिया। वस्तुतः रेखा ने उच्छ्वस भाव से अपने भावको पुनः को समर्पित कर दिया, किन्तु अपने महत्व शकोवशील स्वभाव एवं अपने मस्कारों के कारण भुवन रेखा के प्रणय का प्रतिदान न दे सका। यहाँ पर लेखक ने दोनों की यौन-वृत्ति को संयत भाव से प्रकट किया है किन्तु तुल्यता भीन के रम्य-स्निग्ध वातावरण में मेगक संयत भाव नहीं रम सका है और दोनों के क्रिया-कलाप को इस रूप में दर्शाया है कि दोनों की वृत्तियों में उच्छ्वसता आ गई है और नारा वणन प्रतिशय श्रुतिगत हो उठा है—उदाहरण के लिए देखिए—

‘भुवन ने कम्बल खींचकर कंधे ढँक दिए। कम्बल के भीतर उसका हाथ रेखा का बस सहजाने लगा।’ ‘भुवन को उमने इतनी जोर से भीच लिया कि उन छोटे-छोटे हिम-गिडो की शीतलता भुवन की छाती में घुसने लगी।’

‘सहसा भुवन ने कम्बल हटाया, मुटु किन्तु निष्कण हावों से रेखा के गले से बदन खींचे और चाँदनी में उमर आए उसके कुचों के बीच की छाया भरी जगह को खून लिया फिर प्रवस भाव से उसकी प्रोवा को, कंधों को, पलकों को, मोठों को, कुचों को……और फिर उसे अपने निकट खींचकर ढँक लिया।’

‘और उमने बड़े जोर से रेखा के मोठ खूँस लिए, वह जागी और उतकी और उमड आई और वह उमडना फिर एक आप्लवनकारी लहर हो गया।’

लेखक ने उक्त स्थलों पर रेखा और भुवन की यौन वृत्ति का शुलभकर वर्णन किया है। उसका साकेतिक रूप भी प्रस्तुत किया जा सकता था, किन्तु उन्मुक्त भाव से वर्णन कर उमने उक्त स्थलों की उत्तेजक-ता बना दिया है। तथापि यह बात निश्चिन्तनी है कि उक्त वर्णनों में अस्तीमता नहीं है, जैसा कि बहुत से आलोचकों ने आरोप लगाया है।

चंद्रमाधव की यौन-वृत्ति अधिक विकृत है। वह रेखा और गीरा को पाने की कोशिश करता है, किन्तु वह किसी को भी अपनी ओर आकृष्ट नहीं कर सका। अपनी पत्नी कौशल्या के प्रति उसके मन में किसी प्रकार का आकर्षण नहीं है, क्योंकि पत्नी में यह प्रेमगी का रूप पाना चाहता है, पर वह रूप पा नहीं सकता। इसी कारण उसके प्रति उसके मन में घृणा-भाव है। यह दूसरी बात है कि वाग्ना से अभिभूत होकर वह उसके ही निकट जाना है। उसकी वाग्ना का एक चित्र देखिए—

‘चंद्र ने उसकी काँपती-सी देह को खींचकर चारपाई पर गिरा लिया और एक त्रूर चुम्बन में उसके मोठ कुचल दिए—पँधेरे में कौशल्या की देह का कम्पन सहसा स्थिर हो गया—उन मोठों में वासना थी, सूखे गर्म मोठ, पुष्प के मोठ पर प्रेमी के नहीं, प्यार नहीं, बीठे हुए स्मरणाश्रित चुम्बनों की गरम-गरम राख……’

इसमें कोई संदेह नहीं कि 'नदी के द्वीप' में यौन-वृत्ति का संयत वर्णन नहीं है। कहीं-कहीं लेखक ने अपने अनुशासित, संयमित रूप का परित्याग कर दिया है और यौन-वृत्ति के उच्छ्वसित वर्णन में, मनजाने हो रही, रस लेने लगा है।

व्यक्तिवादी उपन्यास होने के कारण वैवाहिक संस्था के प्रति एक विशेष प्रकार की दृष्टि इनमें मिलती है। रेखा का वैवाहिक जीवन अभिशप्त ही सिद्ध हुआ। इस कारण उसकी दृष्टि में विवाह का कुछ दूसरा मूल्य है। भुवन के प्रति आकृष्ट होकर उसने भुवन को अपना सर्वस्व समर्पित कर दिया, किन्तु बीनकार-सर्जन की सामाजिक सुरक्षा के लिए जब भुवन में उसके सामने विवाह का प्रस्ताव रखा, तो वह उस प्रस्ताव को स्वीकार न कर सकी। ऐसा नहीं था कि भुवन से प्रेम नहीं करती थी, बल्कि वह उसे बधन में नहीं ढालना चाहती थी। उसने स्वयं जो विवाह कर लिया, उसमें सामाजिक सुरक्षा की भावना नहीं थी, बल्कि वह भुवन और गौरा के मिलने का मार्ग प्रशस्त करना चाहती थी। व्यक्तिगत रूप में वह विवाह पसन्द नहीं करती थी, क्योंकि उसकी दृष्टि में विवाह प्रेम के गले को घोट देता है। भुवन और गौरा सामाजिक संस्कार को अस्वीकार नहीं कर सके हैं। उन दोनों की दृष्टि में वैवाहिक संस्था उपादेय है, पर बरण की स्वतन्त्रता से बाधनीय समझते हैं। चंद्रमाधव अपनी विवाहिता पत्नी को स्वीकार नहीं कर पाता। वह अपने वैवाहिक जीवन के दायित्व से भागता है। अपनी संतानों को अपना नहीं पाता। वह अपनी पत्नी से वह नहीं पाता जो वह पाना चाहता है। इसी कारण वह एक अभिनेत्री से विवाह कर लेता है। व्यक्तिवादी दृष्टि के कारण वह सामाजिक दायित्व से पलायन कर जाता है। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि 'नदी के द्वीप' में प्रेम, यौन-वृत्ति और विवाह को पूर्णतया व्यक्तिवादी स्तर पर चित्रित किया गया है। उक्त समस्त वृत्तियों में संयम और अनुशासन का प्रभाव परिलक्षित होता है।

उक्त समस्याएँ पूर्णतः वैयक्तिक समस्याएँ हैं, समाज के साथ इनका कोई सम्बन्ध नहीं है। उपन्यास के चारों भाग उन्हें व्यक्तिगत स्तर पर ही ग्रहण करते हैं, यदि उनमें कहीं सामाजिक भावना आई है तो उनके संस्कार के कारण, अन्यथा वे सब अपने व्यक्तिगत स्वार्थ में निमग्न हैं। 'नदी के द्वीप' की कथावस्तु शृंगार-प्रधान है। कथा-वस्तु का स्वरूप बहुत ही सज्जित है। पति-परित्यक्ता रेखा चंद्रमाधव के सम्पर्क में आती है और भुवन से मिलकर उसकी ओर आकृष्ट होती है और अपने प्रभावशाली व्यक्तित्व के कारण उसे अभिभूत कर लेती है। यह जानकर कि भुवन के मन में गौरा के प्रति अत्यन्त मृदुल भाव हैं, वह भुवन के जीवन से निकल जाती है और अंत में डॉ० रमेशचन्द्र से विवाह कर लेती है। कथा-भूत के विकास में, कि भुवन और गौरा भी एक-दूसरे से मिलें।

न तो गीरा की घाटी और छाट्ट कर पाता है। यह अन्न पारितार्थिक दायित्व को छोड़ एक अभिनेता में विवाह कर लेता है। इतनी-सी कथा-वस्तु का नेतृत्व ने अपनी पूर्व प्रतिभा के कारण अत्यन्त प्राणवान् बना दिया है। चार व्यक्तियों की जीवन-मार्ग, उनके मानविक भाव, आचार-विचार को धीरे-धीरे अपने व्यवस्थित रूप प्रदान कर दिया है और मनोविश्लेषणात्मक पद्धति को अपनाकर कथा-सूत्र को बहुत ही स्वाभाविक ढंग में विकसित किया है। पूरे उपन्यास की योजना इस प्रकार हुई है कि प्रत्येक पात्र को दो-दो अध्याय अपने भाव-विचार व्यक्त करने के लिए दिए गए हैं और अंतराल में उन मनुष्यों की निरन्तरपूर्ण अन्विष्टि पात्रों के माध्यम से स्थापित की गई है। कथा-वस्तु सुनियोजित है। इस कारण उनके क्रमिक विकास में कहीं भी अस्वाभाविकता दृष्टिगत नहीं होती। हाँ, इतना अवश्य है कि उपन्यास की भूमिका अत्यन्त सीमित-परिच्छिन्न स्तर की है। समस्या व्यक्तिगत स्तर की है और समाधान भी व्यक्तिगत स्तर का है। ऐसा क्यों हुआ? यही हम प्रश्न का कोई प्रश्न अभीष्ट है। ऐसा हुआ, यह यथार्थ है, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति का अपना मन, समार है। उसी में वह जीता है और मरता है तथा उसका मनः संसार दूसरे के लिए अज्ञेय है।

पात्रों के निर्माण में लेखक को कोई अन्तर्द्वेषीय मकलता नहीं प्राप्त हुई है। 'नदी के द्वीप' में ऐसा कोई पात्र नहीं है जो पाठकों पर अपना स्थायी प्रभाव छोड़ सके। रेखा के निर्माण में लेखक ने स्वयं अधिक सावधानी दिखाई है, किन्तु उसके अंतर्भूत के साथ उसका व्यक्तित्व भी टूटा हुआ ही रह गया है, उसके विचारों में अंतर्विरोध है। लेखक ने उसे बौद्धिक धरातल पर प्रतिष्ठित करने का यत्न किया है, किन्तु वही पर भी उसकी बौद्धिकता ऐसी नहीं है जो पाठकों को छू जाय या अभिभूत कर ले। वर्तमान में जीना उसका जीवन-दर्शन है। क्षण की अनुभूति ही को वह यथार्थ अनुभूति मानती है, किन्तु समय बड़ी बिडम्बना तो यह है कि वह क्षणों की परम्परा में जीना है और भूत के आधार पर भविष्य के सम्बन्ध में निर्णय लेना है। क्षणजीवी के लिए 'मैं प्यार करती हूँ' यही तक अन्तर्भव है, 'प्यार कहेगी' यह उसका विषय नहीं है, किन्तु भुवन के सम्बन्ध में रेखा ऐसा ही करती है। रेखा में बौद्धिकता है, संवेदना है, हृदय है, किन्तु ऐसा कुछ नहीं है जो 'शेष प्रश्न' के कमल के समान उसे पाठकों के हृदय में बैठा दे।

भुवन को लेखक ने बौद्धिक और संवेदनशील सिद्ध करने का प्रयत्न किया है, पर उसका बौद्धिकता पृष्ठभूमि में ही अतिमिश्रित रहिमा के साथ रह गई है और उसका संवेदनशील रूप या और यथार्थ रूप में उसका अति मातृक रूप पाठकों के सामने अति स्पष्ट होकर आया है। रेखा के प्रथम दर्शन पर ही वह उसके व्यक्तित्व और उसका वाकपटुता में अभिभूत हो जाता है। हम कहना चाहे तो कह सकते हैं यह उसकी सौंदर्य-

छटा से विभुग्ध हो खिच उठता है और निरंतर खिचता जाता है। इससे बढ़कर और किसी भावुकता हो सकती है कि वह रेखा को स्टेज पर छोड़ने गया था, किन्तु उनके इंगित मात्र पर उसके साथ-साथ नैनीताल चला गया। क्या यह उसके व्यक्तित्व का दुर्बल पक्ष नहीं है? जब रेखा ने उन्मुक्त भाव से भुवन को अपने भावको समर्पित कर दिया, उस समय भुवन का रुदन बहुत ही बचकाना प्रतीत होता है। 'सौंदर्य को मैं मिटाना नहीं चाहता' आदि उनकी उक्तियों में ऐसा कोई अर्थ-गामोर्थ नहीं है, जिनसे उसके रुदन का कोई समाधान प्राप्त हो सके; जबकि तुलियन भीत के रस्य वातावरण में उसी भुवन को रेखा का उन्मुक्त समर्पण एवं रेखा का मृदु साहचर्य भाह्मादकारी, सीतल और शामक प्रतीत हुआ। क्या यहाँ पर सौंदर्य के मिटाने का प्रश्न उद्भूत नहीं हुआ? इसमें कोई संदेह नहीं कि भुवन रेखा की तुलना में अधिक सद्ब्र है, संकोचशील है, किन्तु क्षण की अनुभूति में उनका भी विरवान है जो बीच ही में विभुग्ध हो जाता है। रेखा में आरोपित अपने राज्य को सामाजिक सुरक्षा एवं भाग्यता देने के अभिप्राय में अपने रेखा के सामने विवाह का प्रस्ताव रखा था, किन्तु रेखा उसे वंचन में बाँधना नहीं चाहती थी। इसी कारण मर्मरुद वेदना सहनकर अपने भूल-गान करा दिया और यह भूल-गान भुवन के चरित्र के बहुत गहराई तक छू गया। उसे रेखा प्रतिभाविग होने लगा था कि मानो धारा की मार में जमी हुई बच्चों को बच देना करता था। यहाँ पर भी बौद्धिक स्तर की तुलना में उनका संवेदन ही अधिक प्रागतक है। रेखा के प्रति उनमें जो आकर्षण जागृत हुआ, उसके पक्ष-पक्ष उनसे मा में मोरा के प्रति हिंस्र मोहाभोग्य और उग्र अधिक स्वयं-राशिक-न गंभीर भाव उत्पन्न हो गया। यही कारण है कि वह मोरा में जा रहा था। यह वस्तुतः उनका गहन मासवीर रूप है। मनोविश्लेषण के रूप में लेखक ने मोरा के रूप में उसकी व्यवहार-नैतिकी का एक उदाहरण प्रस्तुत किया है जो विचारित कर दिया गया है। वह मोरा की ओर गहन प्रभावित हो रहा है। वस्तुतः संवेदनाशील भुवन रेखा को मोरा बच-सौ पर ही सीतासमा हो रहा है। उदाहरण व्यक्तित्व प्रभावशाली नहीं हो पाता है।

बच-सौ पर ही सीतासमा है जो आरंभ में ही अज्ञात हो जाता है। वह मोरा की सीतासमा की मन में नहीं आता था, क्योंकि वह अत्यंत मोरा के मन में भुवन व्यवहार, सीतासमा की बेबी होने के कारण नहीं कर सकती थी। वह मोरा की ओर उनके सौंदर्य, मुक्त व्यवहार और बच-सौ के कारण उत्पन्न हुआ है और इन मोरा में सिद्ध मोरा मोरा के विचार नैतिक का भुवन उत्पन्न करता है। मोरा मोरा भुवन के हाथों का पुत्रावस्था कर उनके मन में भुवन के प्रति विभुग्ध भाव को मोरा वेदा करण के मोरा मन में वस्तुतः ही कर मुक्त अज्ञात के सिद्ध कर

लेना है वहां छोटे-छोटे नैतिक-वैचारिक दृष्टिकोण में पतन कर जाता है। पदमायन का व्यक्तिगत विकास केवल स्वाभाविक रूप में दिया गया है। उसकी भावना, मोन-बुद्धि, ईर्ष्या और नकार-मुक्त बुद्धि को नेहरू ने महज रूप में निहित किया है, किन्तु व्यक्तिवारी के स्तर पर उसे बन्धुविद्या के रूप में दिया जाता किंगी प्रकार का दोषांतर नहीं रहता, क्योंकि उसमें वैचारिक धरातल पर भी साम्यवादी विचार-परम्परा की कोई प्रतिक्रिया सुनाई नहीं पड़ती।

'नदी के द्वीप' में आखीर धरातल पर सर्वोत्कृष्ट पात्र गौरा है। मज्जागीन विनम्रगीन, मुदु, हृदय-निष्पत्ती, विनम्रगी और अपने विचार तथा व्यवहार में स्पष्ट। उसके मन में भुवन के प्रति धारम में खड़ा अनित्य आकर्षण उत्पन्न होता है और वही छोटे-छोटे विचित्र होकर महमा प्रणय का रूप धारण कर लेता है। प्रणय का आनंद दिया नहीं जाता, किन्तु वह अपने प्रणय को भुवन में साधना करता है। ऐसा नहीं है कि भुवन के मन में उसके प्रति कम आकर्षण है, किन्तु मज्जा से प्रकटित छुई-मुई गौरा को देखकर महज मज्जागीन भुवन अपनी भावना को हृदय के कोने में ही मज्जाकार गुला देता है। यदि उसे गौरा के महिमा-महित प्रणय का ज्ञान होता तो वह मज्जागीन गौरा की ओर न मुक्त। वह भावनागीन प्रवण या, किन्तु कामुक नहीं था और गौरा को अपने भुवन का घर अपने में धारित विश्वास या, क्योंकि उसकी दृष्टि में भुवन का अपने गौरव और अपनी महिमा के सम्बन्ध से वहाँ प्रवण्य में, जहाँ साधारण किंगी की दृष्टि नहीं पहुँच सकती थी और वह निर्मलानन्द में मज्जा गुला कर, दूरकर उसकी उतावना कर सकती थी। उसे यह ज्ञान कहीं था कि रेखा जैंगी नारी के कामक साक्षिण्य में उसका चक्रांत द्रवित हो जाएगा। गौरा को रेखा और भुवन के सम्बन्धों का ज्ञान हुआ, किन्तु भुवन के प्रति उसके मन में किंवदंती भी विकार उत्पन्न नहीं हुआ। अपने प्रति भुवन को उदासीनता उसके लिए समस्त प्रवण्य थी, फिर भी भूक भाव में प्रतर्मुखी होकर संगीत में अपने मन को समाकर वह सहन करती रही। भुवन अपनी अपराध-भावना के कारण उसमें दूर भागता रहा और वह भी अपने आराध्य को बगैर अपने पास खींचती रही। भुवन की अपराध-व्यवृत्ति से भी उसे किंगी प्रकार की ग्लानि नहीं हुई। रेखा और भुवन के इतने निकट के सम्बन्ध में भी उनके मन में किसी प्रकार का विकार उत्पन्न नहीं होने दिया। आखिर वह भुवन में जो जीती थी। इतना उदार और मज्जागीन चरित्र। अपने आराध्य के स्वतन्त्र को उसने महज भाव से ग्रहण कर लिया और उसे अपना देने के लिए उसके ऊपर मुक्तकर अपनी केश-कादम्बिनी में उसके मुख-मण्डल को धावून कर लिया और उसे अपने देने के लिए सतत प्रयत्न करती रही। 'नदी के द्वीप' में गौरा का पात्र प्रत्यक्ष उन्नत, महिमा महित और प्रकटित है।

मुद्रतः व्यक्तिवादी उपन्यास होने का कारण 'नदी के द्वीप' में सामान्य जीवन और जागतिक समस्याओं की ओर जोर दिया है। इस उपन्यास का प्रत्येक व्यक्ति अपनी निजी, व्यक्तिगत समस्याओं से इस प्रकार साक्षर है कि उसे दूसरे की ओर ध्यान देने का समय कम प्राप्त होता है। रोगों की दायानुभूति में अस्तिवशादी विचारधारा का गंभीर मिलन है, किन्तु वह अपने वर्तमान या दाय की अनुभूति में अधिक समय तक रह नहीं पाती और उनकी दाय की अनुभूति, दायों की परम्परा में संक्रमित हो जाती है। इस उपन्यास की कथा-वस्तु का काल द्वितीय विश्व महायुद्ध का काल है। उस समय विश्व के सामने विषम विभीषिका के दृश्य विद्यमान थे, किन्तु इस उपन्यास के पात्रों के अंतर्मुख में यह विभीषिका अभिव्यक्ति घटना कोई विशेष प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाती। अंतर्माध्य वैचारिक धरातल पर हमने प्रभावित हुआ था। इसी कारण हमने गौरा की संगीत-गायना पर ध्यान दिया था, किन्तु गौरा का उत्तर नितांत व्यक्तिवादी स्तर का था। उक्त विश्व-युद्ध के अवसर पर भुवन ब्रिटिश सरकार को साहाय्य प्रेषित करने के उद्देश्य से फ्रंट पर गया अवसर था, किन्तु उसका उद्देश्य न तो सरकार को साहाय्य प्रेषित करना था, न तो वैज्ञानिक अनुसंधान के उत्साह का प्रदर्शन था और न तो भारतीय स्वाधीनता के लिए किसी प्रकार का कार्य-सम्पादन था, भवितु वह अपने अपने, अपने मानसिक संघर्ष से समाप्तोन्मुख होकर युद्ध की विस्फोटक स्थिति में कूद पड़ा था। जिस कालावधि का चित्रण इस उपन्यास में हुआ है, वह अवधि भारतीय स्वाधीनता-संग्राम के चरम उत्कर्ष की अवधि है, किन्तु वैयक्तिक स्वातंत्र्य के अधिकार चारों पात्रों के मन में कहीं पर भी राष्ट्रीय और सामाजिक स्वातंत्र्य-भाव की छोटी-सी लहर भी उठती हुई दृष्टिगत नहीं होती।

इस उपन्यास की सफलता इसके शिल्प-विधान में निहित है। मनोविश्लेषात्मक पद्धति का लेखक ने बहुत ही सफल प्रयोग किया है और अनेक परिप्रेक्ष्यों में, अनेक दृश्य विधानों में पात्रों की चारित्रिक विशेषता पर इस रूप में प्रकाश डालने का प्रयत्न किया है कि उनके मानसिक धरातल के निगूढ़ स्तर भी सरलतापूर्वक उभर कर सामने आ सकें हैं। मानवीय चेतना-लहर की सूक्ष्मताओं को लेखक सफलतापूर्वक आन्वित और विवेचित कर सका है। ऐसा करने के लिए उसने ऐतिहासिक सर्वज्ञता की प्रणाली न अपनाकर मनोविश्लेषात्मक पद्धति की अनुनातन टेक्नीक को बहुत ही सफलता के साथ अपनाया है। प्रत्येकलोकन या स्मृत्यवगोचन, पूर्वदीप्ति, चर्चविश्रात्मक, पत्रात्मक, डायरी, नोट आदि अनेक विधियों का आश्रय ग्रहण कर उसने पात्रों की मनोभूमि को पाठकों के सामने प्रस्तुत किया है। कुछ ऐसी घटनाएँ हैं जिनका पात्र स्मृति के आधार पर प्रवलोकन करते हैं; कुछ घटनाओं की दीप्ति से वे उच्चव्यवस्थित हो अपने मनोभाव व्यक्त

कर देते हैं, कुछ ऐसी घटनाएँ हैं, जिन्हें पात्र सम्भवतः प्रत्यक्ष रूप में नहीं कह सकते, किन्तु पत्र में उनकी अभिव्यक्ति सरलता से कर देते हैं; दूसरे पात्रों की प्रतिक्रियाओं का भी पात्रों के माध्यम से अच्छा बोध हो जाता है और रही-सही बातें डायरी, नोट आदि में व्यक्त हो जाती हैं। तात्पर्य यह है कि लेखक ने अपनी ओर से कुछ न कहकर पात्रों के माध्यम से ही उनके मनोभाव, कार्य-विधि, विचार-सरणी आदि को सफलतापूर्वक प्रस्तुत कर दिया है।

'नदी के द्वीप' में उद्धरणों का बाहुल्य है। उद्धरणों को या तो पात्रों के प्रस्तुत भाव को रचित करने के उद्देश्य से या उनकी पुष्टि के उद्देश्य से या प्रोत्तेजन के उद्देश्य से प्रयुक्त किया गया है, किन्तु ये उद्धरण ही इस उपन्यास के सबसे दुर्बल पक्ष हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि इन उपन्यास के मुख्य पात्र रेखा और भुवन उद्धरणों में ही जीते हैं, उनका निजी कुछ नहीं है। साथ ही एक विज्ञान के डॉक्टर में साहित्य की ऐसी मर्मज्ञता दिखाकर लेखक ने और भी विचित्र स्थिति उत्पन्न कर दी है।

इस उपन्यास में प्रतीक-विधान का कुशल प्रयोग हुआ है। उपन्यास का नाम ही प्रतीकात्मक है और नाम के प्रतीक को स्पष्ट करने का लेखक ने अनेक स्थानों पर प्रयत्न किया है, किन्तु इससे जीवन के सन्नाह, अस्तित्व के सपने आदि का बोध न होकर मनुष्य की विवशता का बोध अधिक होता है।

एकाध स्थान पर लेखक ने स्वप्न-विश्लेषण पद्धति भी प्रयुक्त की है जो अपने अन्त में प्रतीकात्मक है और विशेष रूप से प्रभाव उत्पन्न कर मारी है।

'नदी के द्वीप' में स्थान-स्थान पर प्रकृति-दृश्यों के अभिराम चित्र उल्लेख गढ़े हैं। कुछ आलोचकों की दृष्टि में उन प्रकृति-दृश्यों से उपन्यास का प्रवाह बाधित हो उठा है, किन्तु वस्तुतः ऐसा नहीं है, अतः प्रकृति के चित्र-विचित्र दृश्य उपन्यास के प्रवाह में रंग-विरंगे रत्नों के समान जगमग-जगमग दीप्त होकर पाठकों को और भी रस-मग्न करने की क्षमता रखते हैं।

शिव ग भी अधिक इस उपन्यास की भाषा की आलोचना ने मुक्त कंठ से प्रशंसा की है। डॉ० देवराज को सहभागी शिवगान नहीं होता कि हमारी भाषा में, उनके विकास की इस अवस्था में, 'नदी के द्वीप' जैसी रचना प्रस्तुत की जा सकती है।^१.....उपन्यास प्रत्येक दृश्य माना हो तो उस दृश्य में दृश्य दृश्य नदी बसक नदी व्यक्तता लेकर आया हुआ है। वे दृश्य जो सुन्दर-विशाल हैं और वे जो अन्त-निरतिष्ठ हैं, सभी बड़ा निराशापूर्ण भाव में दीप्त और सुन्दर हैं।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि इन उपन्यास का भाव बहुत ही सशक्त, परिपूर्ण

और प्रौढ़ है। 'नदी के द्वीप' के पूर्व किसी भी उपन्यास में इतनी सुपड़ भाषा नहीं मिल सकती। भाषा पर लेखक का अद्भुत अधिकार है और वह शब्दों को छटा को और विच्छिन्न को परखने की अद्भुत शक्ति से सम्पन्न है। भाषा में सरस-शुद्ध प्रवाह है और अनेक स्थलों पर विराम-चिन्हों से भी भावों की विलक्षण व्यंजना कराई गई है। स्थल-विशेष, पात्र-विशेष और भाव-विशेष को देखकर भाषा के स्वरूप को ढाला गया है। फलतः इस उपन्यास की भाषा बहुत ही सशक्त बन पड़ी है। स्थान-स्थान पर अंग्रेजी के शब्दों का प्रयोग रत्न-राशि में बदरंगी ककड़ियों के समान खटकता है। भावावेश एवं भावाकुलता के प्राधान्य के कारण नपे-तुले शब्दों के स्थान पर कुछ अधिक शब्दों का प्रयोग कहीं-कहीं पर किया गया है, कम शब्दों से भी भाव की कुशल व्यञ्जना सम्भव है।

“दुःख सबको मोजता है

और—

चाहे स्वयं सबको मुक्ति देना वह न जाने, किन्तु—

जिनको मोजता है

उन्हें यह सीख देता है कि सबको मुक्त रखें।”

उक्त कविता को अज्ञेयजी ने 'नदी के द्वीप' के आरंभ में देकर संभवतः यह संकेत दिया है कि इस उपन्यास में कष्टना और वेदना का स्वर प्रधान है किन्तु इस उपन्यास में कष्टना और वेदना का ऐसा कोई स्थल नहीं है जो पाठकों को छू जाए। रेखा की वेदना का ऐसा कोई रूप नहीं है जो कष्टना का उद्रेक कर सके। कुछ सीमा तक उसके निजी, व्यक्तिगत जीवन ने उसे मोजा अवश्य था। इसी कारण वह भुवन को मुक्ति दे सकी।

शृंगार प्रधान यह उपन्यास पाठकों पर अमिट प्रभाव उत्पन्न करने में प्रयत्न है। यह न तो बुद्धि को और न तो मन को अपने प्रभाव में समेट पाता है और अपने किसी चरम लक्ष्य की ओर भी पाठकों को आकृष्ट नहीं कर पाता। जैसे इस उपन्यास का कोई चरम लक्ष्य है भी नहीं। सिल्प और भाषा की दृष्टि से असाधारण रचना होते हुए भी प्रभाव की दृष्टि से यह एक साधारण रचना है।

मृगनयनी

'मृगनयनी' का बुन्दावननाम वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। कुछ आलोचक इसे सर्वोत्कृष्ट उपन्यास समझते हैं। बुन्दावननाम वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में 'गड कुं डार', 'बिराटा की पत्थिनी', 'महाराणी लक्ष्मीबाई' और 'मृगनयनी' अधिक विस्तृत उपन्यास हैं। इन गद्य में भाषकानीन भारतीय गण्यता, मर्यादा, जीवन-पद्धति आदि के अत्यंत जीवन्त एवं मार्मिक चित्र प्रकट हैं, किन्तु वर्मा जी ने इन उपन्यासों में प्रधानतः बुन्देलखंड का इतिहास ही विवर्ण किया है और बुन्देलखंड के इतिहास में तत्कालीन भारत का मधुर एवं दृढ़ भरा इतिहास अत्यन्त स्पष्ट रूप में आभासित हो उठा है। वर्मा जी ने दो प्रकार के ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं, पहले प्रकार के वे हैं जिनका कथा-वस्तु इतिहास-गण्यत है और आनावरण भी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर आधारित है, दूसरे प्रकार के वे हैं जिनकी कथा-वस्तु कल्पित है, किन्तु आनावरण ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर आधारित है। 'गड कुं डार', 'महाराणी लक्ष्मीबाई', 'मृगनयनी' आदि पहले प्रकार के उपन्यास हैं और 'बिराटा की पत्थिनी' आदि दूसरे प्रकार के उपन्यास हैं। जिन उपन्यासों के कथानक इतिहास-सम्मत हैं, उनके लिए भी यह आवश्यक नहीं है कि उनका पूरा का पूरा कथानक इतिहास-गण्यत हो हो। लेखक अपनी दृष्टि एवं प्रभावोत्पादकता की दृष्टि से अपने मूल कथानक के साथ ऐसे प्रासंगिक और अवान्तर कथानक भी जोड़ सकता है जो कथावस्तु की प्रभावमयता में सहायक हो और उसे आगे की ओर बढ़ाने में सफल सिद्ध हो सकें। 'मृगनयनी' की कथा-वस्तु के निर्माण में लेखक ने अनेक स्रोतों से सहारा ग्रहण किया है। राजा गान्धिवर का कथानक इतिहास-गण्यत है। सिकन्दर लोदी, ग्यासुद्दीन खिलजी, नसीरुद्दीन खिलजी, महमूद बघर्ग, राजसिंह, मृगनयनी आदि पात्र इतिहास के घालोक में चित्रित किए गए हैं। प्रसिद्ध भाषक बैजू बावरा का ऐतिहासिक काल निश्चयपूर्वक निर्धारित नहीं हो सकता है। उनके सम्बन्ध में किमदन्तियों का ही अर्थ ग्रहण किया जा सकता है। बहुत से लोग उन्हें हरिदास स्वामी

का निष्पक्ष और तानाशाह का समसामयिक मानते हैं। बर्मा जी ने किसी एक किवदन्ती के साथ पर उन्हें राजा मार्गसिंह का समकालीन माना है। मृगनयनी के सम्बन्ध में अनेक प्रकार की जनश्रुतियाँ एवं किंवदन्तियाँ सुन्दरगढ़ में प्रचलित हैं। बर्माजी ने उनका संक्षेप उपभोग किया है और उन्हें सचाक तथा सजीव बनाने के लिए कुछ सघनतर कथा-वस्तु का भी मर्मन किया है, जिससे उपन्यास का कथा-भूमि अधिक मार्मिक हो गयी है। मृगनयनी की वास्तवस्था के जीवन की घटना कल्पना के पुट में उन्होंने अत्यधिक प्रभावशाली बना दिया है। घटना और साक्षी सेतक की कल्पना की प्रगति है और समग्र उपन्यास में उनके चरित्र रत्न के सदृश भास्वर हैं। यन्त्र और भी सेतक की कल्पना के पान हैं, जिन सबको आधिकारिक कथा-भूमि में विरोध सेतक ने अपने उपन्यास का निर्माण किया है। 'मृगनयनी' के कथानक में इतिहास, जन-श्रुति, किंवदन्ती और कल्पना का अद्भुत संयोग है। अतः इसे हम कुछ ऐतिहासिक उपन्यास नहीं कह सकते। सामान्य दृष्टि से देखा जाय तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि उपन्यास इतिहास नहीं हो सकता और इतिहास उपन्यास नहीं हो सकता। दोनों में बहुत बड़ा अन्तर है : उपन्यास कल्पना-प्रभूत होता है और इतिहास तथ्य का आकलन, व्यवस्थापन एवं पुनर्व्यवस्थान होता है। उपन्यास में इतिहास सूक्ष्म तंतु के रूप में विद्यमान रहता है जिसे लेखक अपनी उर्वर कल्पना से रूपायित करता है, इन्द्रधनुषी आभा प्रदान करता है; जबकि इतिहास आद्यन्त तथ्यों के सम्बन्ध पर ही खड़ा रहता है, उनके आकलन, व्यवस्थापन एवं पुनर्व्यवस्थान में इतिहासकार की कल्पना सहायक होती है। तथ्यात्मक होने के कारण इतिहास नीरस होता है और काल्पनिक होने के कारण उपन्यास सरस। अतः उपन्यास अपने मौलिक रूप में इतिहास नहीं हो सकता। 'मृगनयनी' में ऐतिहासिक तथ्य हैं, किन्तु तथ्यों की तथ्य-रूप से प्रस्तुत नहीं किया गया है, वरन् तथ्यों के माध्यम से तरकालीन सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक और सांस्कृतिक जीवन को उभारने का सफल प्रयास है। लेखक की कथा का केन्द्रीय बिन्दु राजा मार्गसिंह है जिसके आधार पर पूरे इतिवृत्त का निर्माण हुआ है। उसकी कहानी प्रधानतः मृगनयनी की कहानी से सम्पुष्ट प्रधान कहानी है और अन्य इतिवृत्त—सिकन्दर लोदी, महमूद वघर्रा, गयासुद्दीन तिलग्री, राजसिंह आदि के कथा-वृत्त—या तो मूल कथा से सम्बद्ध हैं या तो मूल कथा के प्रवाह में सहायक हैं। यदि हम सूक्ष्मता से विचार करें तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि मूल कथा भूमि में इनसे से कतिपय कथानक प्रत्यक्ष रूप में किसी प्रकार की सहायता नहीं पहुँचाते। प्रधान कथा-वस्तु की प्रभावमयता को यदि लेखक और अधिक सघन बनाना चाहता तो निश्चय ही वह अनावश्यक कथा-विस्तार न करता। सिकन्दर लोदी का कथानक मूल कथा-वस्तु से प्रत्यक्ष रूप में सम्बद्ध है। लेखक उसे और अधिक

प्रभावशाली बना सकता था। गयागुद्दीन खिलजी और उसके पुत्र नसीरुद्दीन खिलजी के कथानक को अनावश्यक तून दिया गया है और महमूद बघर्रा का कथानक यदि न रखा गया होता तो उपन्यास की कथा-भूमि को किसी प्रकार की क्षति न पहुँचती। लेखक इतिहास के मोह में इस प्रकार ग्रस्त है कि इतिहास के अनावश्यक एवं नीरस तथ्यों की प्रस्तुति के लोभ का स्वरण वह नहीं कर पाता। मूल कथा के प्रवाह में ऐसे अनावश्यक तथ्य विघातक सिद्ध हुए हैं।

निम्नी (मृगनयनी) और लासी के आरम्भिक जीवन का समग्र वर्णन लेखक की कल्पना की प्रभूति है। ऐतिहासिक वातावरण में उसकी कल्पना ने पूरे कुलमठा के साथ दोनों पात्रों का निर्माण किया है जो वस्तुतः बहुत ही स्वाभाविक बन पड़े हैं। पूरे उपन्यास में मूल कथा-वृत्त के साथ अचल, निम्नी और लासी के जीवन-वृत्त का अश्रु अधिक प्रभावशाली और स्तुर्य बन पड़ा है। कथा-वृत्त का प्रवाह कहीं पर भी अस्वाभाविक प्रतीत नहीं होता। इसी कथा-वस्तु के साथ नटों की कथा-वस्तु भी सम्बद्ध है। यह बात हम स्वीकार करते हैं कि आधिकारिक कथा-वस्तु के विधान में इसका किञ्चित् योग अवश्य है और लासी की वैदिक अनाति और अंतर्द्वन्द्व को स्पष्ट करने में यह सहायक भी है, किन्तु इसमें वृद्धिमत्ता अत्यधिक है। लासी जैसी भोगस्वी पात्र नटों के कार्य-कलाप में इतना अभिप्रेत हो उठे कि उनकी निजी निरवधारक वृत्ति कुठिन हो जाए और वह स्वयं अपने भाविष्य का किसी रूप में निर्णय न कर सके, यह सब लासी के चरित्र-विकास में चिन्तन-ना प्रतीत होता है। और, अंत में लासी और अटल की नटों के चतुर मेधाकर लेखक ने दोनों पात्रों के चरित्र को घुमिज होने में बचा निश है और लासी के प्रमुखप्रभावित एवं अद्भुत और बा बर्णन कर उनके चरित्र के मोक्ष को सिद्ध कर दिया है। अटल और लासी के जीवन के अन्तिम निम्न प्रभावशाली हैं अवश्य, किन्तु एक बान सटकती है। क्या इस रूप में दोनों का अन्त दिया देना आवश्यक रहा? क्या लेखक यहाँ भी लासी के अद्भुत और को रियाकर मार्गदर्श को सहजा उपस्थिति नहीं दिया सकता था? ऐसा प्रतीत होता है कि अन्तिम कथा-वस्तु को समेटने के लिए लेखक ने उन दोनों को अंतर्द्वन्द्व अंत अनीष्ट गमका।

विजय जयम, वैष्णव पटिन, मन्त्रियों के नाटक और बोधन का जो रूप मानसिंह के सामने प्रस्तुत किया गया है, वह राजकीय गरिमा के अनुपम नहीं है। बोधन का लेखक ने राजा के सामने जो उद्भूत रूप प्रदर्शित किया है, वह भी मध्यकालीन राजा की गरिमा के गर्वका अनुपम है और मन्दिर के दरबार में बोधन का सामना और पञ्चतः बोधन का प्राण-दंड लेखक की स्वनिर्मित पात्रों में पञ्चतः-वृत्ति का छोरक है। लेखक उसका अंत प्रभावशाली रूप में भी दिया सकता था।

द्वितीय दृष्टिकोण का विवेचनार्थ यह है। लेखक ने मन-वृत्ति के आधार

आर्थिक और सांस्कृतिक अवस्था का अत्यन्त मर्मस्पर्शी चित्र प्रस्तुत किया है। उस समय का हिन्दू कितना निस्सहाय था। कोई भी उनका सहायक नहीं था। धर्म के व्याख्याता पंडित और पुरोहित अपनी भगवाणवस्था में मौन थे, राजपूत पारस्परिक विद्वेष और ईर्ष्या के अवनत में आपाद-सीपे जल रहे थे, सामान्य जन आर्यधर्म का भी पानन नहीं कर रहा था, वर्णाश्रम की अवस्था और भी बिगड़ चुकी थी, धर्म भी पलायन हो जा रहा था, साधु-संन्यासी परम तत्त्व की खोज में स्व-धर्म से विच्युत थे। उस समय ऐसा कोई नहीं था जो निराश्र, आत्म-केन्द्रित हिन्दू जाति के कर्ण-कुहर में जागरण का शस्त्र-नाद फूंक सकता, उस समय ऐसा कोई नहीं था जो हिन्दू जाति की सद्बुद्धि वृत्ति को अपनी प्रशिक्षण के बल पर परष्कृत कर महान् सामाजिक भावना के रूप में परिणत कर सकता। वस्तुतः निराश्र, कुठिन, हताश जाति के निर्दोषी नेतृत्व अपेक्षित होता है। राजा मानसिंह ने उस नेतृत्व का आभास भिन्नता है। किन्तु उस युग में, जबकि अशुद्धि-मोचन कला का प्रत्यक्षीय सहयोगी नर्तन हो रहा था, जबकि अशुद्धि-पारस्परिक विद्वेष की मुगलतुई हुई आग्नि में गगनमंजन घूमना चल रहा था, जबकि विजातीय धर्म और मस्कुति अपनी प्रखर धार में हिन्दुत्व को कुठिल किए जा रही थी, राजा मानसिंह का उदय उत्का रिक्त के समान ही प्रतीत होता है जो अपने आत्म-पाम के वातावरण को देदीप्यमान करना हुआ अंततः असमर्थ हो गया।

उपन्यासकार जिन जीवन का चित्रण करता है, उसमें विस्तार अधिक होता है, व्यापकता अधिक होती है, पतनः गाम्भीर्य नहीं होता। महाकाव्य में भी विस्तार और व्यापकता होती है, किन्तु इनके साथ ही गाम्भीर्य भी होता है। यही सबसे बड़ा अन्तर है उपन्यास और महाकाव्य में। महाकाव्य में सांस्कृतिक चेतना अधिक मुखर रहती है, किन्तु उपन्यास में सामान्यतः उसका साथ पत्र ही अधिक रहता है। जिन उपन्यास में बाह्य के साथ आंतरिक पत्र को भी अभिव्यक्ति होगी, उसमें विस्तार अधिक होगा, कथा-वस्तु का निर्मुक्त प्रवाह नहीं होगा। सामाजिक उपन्यास में तौलस्तोत्र का 'युद्ध और शांति' और ऐतिहासिक उपन्यासों में आचार्य तजारी प्रनाद विवेदी का -

रहे हैं जो सांस्कृतिक चेतना के अच्छे माध्यम हो सकते थे, किन्तु वर्मा जी ऊररी स्तर की सांस्कृतिक चेतना को अभिव्यक्त कर उसकी गहराई में जाने से विरत हो गए। फलस्वरूप उपन्यास की सहजता बनी रही। सामान्य स्थिति में यह भी देता जाता है कि जब कोई लेखक सांस्कृतिक धरातल की गहराई में जाता है तो उसकी रचना दुर्लभ हो जाती है और कथानक की अन्विति भी बाधक हो जाती है। वर्मा जी ने इस प्रकार दोनों प्रकार के दोषों से अपनी रचना को बचा लिया है और सांस्कृतिक चेतना और धारा को जिस रूप में प्रवाहित किया है, वह अपनी स्वभाविकता के कारण बरेल्य है।

'मृगनयनी' में पानों की विविधता है। पुरुष पानों में राजा मानसिंह सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है। वह शौर्य का प्रतीक है, किन्तु सहिष्णु और क्षमाशील है। उसमें पीरप है और शौच भी है, दृढ़ता है और परदुःसहायता भी है। वह बुद्धिमान और कूटनीति परायण है। धर्म में उसकी सहज भावना है, किन्तु रुढ़ि और परम्परा को कसकर पकड़ने वाला नहीं है। जाति-नाति के अट्टल बाधन के प्रति उसके मन में उपेक्षा-भाव है। कला के प्रति उसके मन में सहज आकर्षण है। कला में निमग्न होकर कभी-कभी कर्तव्य-पथ से भी विचलित-सा हो जाता है। उन समय मृगनयनी उसकी सहज प्रेरणा बन जाती है। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि मानसिंह में अनेक प्रकार के गुण विद्यमान हैं। वह शौर्य का जीवन्त प्रतीक होते हुए भी क्षमाशील है। इसी कारण कला को क्षमा कर देता है। उससे सबसे बड़ा गुण है प्रजावल्लभता। चाहे युद्ध का समय हो चाहे शान्ति का समय हो उसे सर्वदा अपनी प्रजा के मंगल और कल्याण का ध्यान रहता है और सभी वर्ग के प्रजा-जन को समान दृष्टि से देखता है। मृगनयनी प्रेरणा-स्रोत बनकर उसके प्रत्येक कार्य में सहायक सिद्ध होती है।

पुरुष पानों में विजयजंगम अपनी श्रम की उतावना और कला की धारापना के कारण उत्तेजन है। वैष्णव भावना का भी चरित्र-निर्माण मेतक ने सावधानी से किया है। अटल का पान उतना महज और महत्त्वपूर्ण नहीं हो सका है, जितना उगकी बहन निमी (मृगनयनी) का। निहाल सिंह के मद्युक्त शौर्य और पराक्रम के बिनाल में मेतक को प्रसन्नी सज्जता मिली है। राजसिंह के मिथ्या बहू और भोवने स्वाभिमान को बढ़ा ही स्वाभाविक रूप में विचलित किया गया है। महमूद बख्श का अनिश्चित चित्र प्रस्तुत किया गया है। गंगागुहीन और बभीरुहीन की दुर्लभताओं को मेतक बढ़ा ही गौरवान् के साथ दिखा रहा है। गमलत पुरुष पानों को मानसिंह अपने गोष्ठ और आश्रय में दब सेता है।

मारी पानों में मृगनयनी का चरित्र दीर्घकाल रूप से गहरा है। बचान ने तेहर जोर की प्रतिम चरित्र तक उनका चरित्र व्यक्त करने के लिए उपाय है। 'बचान' से आने वाले अटल की आवा में विजयजंगम में भी वह गुण, शक्ति और

सार भी झट्ट होजे रहें, मंदिरों में घंटा बजना बंद होजे रहें और मंत्रियों बुद्ध की विपत्ति में रण-भेरी का निनाद दूर-बीरों को बर्षा-पाठ का बोध भी देना रहे। उसकी अंतिम समिताया भी प्रजा का गुण और देश की स्वाधीनता। देश की स्वाधीनता और प्रजा के गुण में ही उसका सच्चा गुण निहित है। इतिहास के पृष्ठों पर वस्तुतः ऐसा घोषस्त्री नारी-पात्र मुदुर्लभ है।

तामी के चरित्र-निर्माण में भी सेतु ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। निम्नी उनकी सखी है। उसके साथ रहने में, शिखर सेतुने में उसे मानन्द का अनुभव होता है। घटल के प्रति उनके मन में आकर्षण उत्पन्न होता है और घटल के कहने पर वह प्रतिश्रुत हो जाती है। माँ के आकस्मिक निधन के कारण वह विरल हो जाती है और सभी प्रकार से घटल और निम्नी के आश्रित हो जाती है। नटों की बमक-दमक, उनके वेशातंकार आदि को देखकर उसका बित्त चबल हो जाता है, फिर भी वह अपने बित्त को संयत कर लेती है। निम्नी के समान ही अपने सद्य-भेद में प्रवीण है और कई बार अपने शौर्य का प्रदर्शन भी कर चुकी है। वह निम्नी रानी हो जाती है तो उसके मन में उसके प्रति रंजमात्र भी ईर्ष्या जागृत नहीं होती; किन्तु वह निम्नी के पास इसलिए नहीं जाना चाहती कि कहीं उसे निम्नी की बेरी न बनना पड़े। उसमें नारी-मुलम स्वाभिमान है, किन्तु निम्नी के इतने निकट होने हुए भी वह उसके स्वभाव की विशालता को न समझ सकी। उसमें दृढ़ता एवं दयैष्ट साक्ष्य है। वह नटों के साथ जाने के लिए तैयार हो जाती है। वह आतीय भवमानता को सहन करने के लिए तैयार नहीं और साथ ही अपने स्वाभिमान की रक्षा के लिए अपनी निम्नी के पास भी जाना रुचिकर नहीं समझती। वह स्वयं अपने मार्ग का निर्माण करना चाहती है। मयरीनी में पहुँचने पर जब उसे गयासुद्दीन के आक्रमण का समाचार मिलता है, वह क्षण मात्र के लिए विचलित हो उठती है और पिल्ली के पट्टन की बात जानकर मन ही मन निश्चय कर लेती है, किन्तु घटल को नटों की दुरभिसन्धि के सम्बन्ध में कुछ भी नहीं बताती, क्योंकि वह उस विषय परिस्थिति से सुरीत्या परिचित है और जानती है कि घटल से कह देने पर स्थिति और भी जटिल हो जाएगी, वह विवेक से काम नहीं ले सकेगा। नरवर के किले में जाने के लिए उतावली हो जाती है, किन्तु नटों के जाल से सरलता से बच नहीं पाती। फिर भी वह परिस्थिति को अपने वश से जाने नहीं देती। पिल्ली के सामने अपनी कृत्रिम विवशता का परिचय देकर उसके समस्त रहस्य को ज्ञान लेती है और मन ही मन अपना करणीय निर्धारित कर लेती है, किन्तु इस स्थिति में भी घटल को परिस्थिति की अवगति नहीं होने देती। पाठकों को उसके ऊपरी व्यवहार को देखकर आश्चर्य होता है, किन्तु संसक की योजना में उसका दृढ़ निश्चय अतिनिहित है। ममस्त नटों के उग्र जाने पर रिल्ली के उत्तरों

दिव्या

'दिव्या' यशपाल का ऐतिहासिक उपन्यास है। लेखक ने इस उपन्यास में बौद्ध कालीन जीवन का काल्पनिक चित्र प्रकट किया है। लेखक के ही शब्दों में 'दिव्या' इतिहास नहीं, ऐतिहासिक कल्पना मात्र है। ऐतिहासिक वृष्टभूमि पर व्यक्ति और समाज की प्रवृत्ति और गति का चित्र है। लेखक ने कला के अनुराग से काल्पनिक चित्र में ऐतिहासिक वातावरण के मापदंड पर धर्मार्थ का रंग देने का प्रयत्न किया है। तत्कालीन जीवन का इतिहास-वृष्ट भूमिल है। इसी कारण लेखक को बहुत-कुछ कल्पना के सहारे ही भागे बढ़ना पड़ा है। वस्तुतः इस ऐतिहासिक उपन्यास का मूल उद्देश्य तत्कालीन जीवन के रूप-चित्र के माध्यम से भारत के अतीत गौरवमय इतिहास का शब्द-चित्र प्रस्तुत करना है। सतत परिवर्तनशील जीवन में मानवता के विकास को ध्यान में रख कर ही लेखक ने इस ऐतिहासिक उपन्यास की रचना की है। वर्तमान जीवन की बहुता ने पलायन इस उपन्यास का उद्देश्य नहीं है, बरन् अतीत के जीवन को चित्रित कर लेखक ने मानवता के भावी विकास की ओर संकेत किया है। उसे यह विश्वास है कि मानवता समस्त परिवर्तनों के मध्य विकसित होती रहेगी। उसके विकास-पथ में आने वाले समस्त अन्तराय स्वयमेव दूरीभूत हो जाएंगे।

यशपाल जी धर्मार्थवादी लेखक हैं। उन्होंने अपनी रचनाओं में मार्क्सवाद सिद्धांत-पक्ष को ध्यावहारिक रूप प्रदान करने की चेष्टा की है। ऐतिहासिक उपन्यास के लेखक के सामने सदा ही यह अटल समस्या रहती है कि वह अतीत जीवन को चित्रित करते समय वर्तमान जीवन की समस्याओं एवं सिद्धांत-पक्ष को किस रूप में प्रस्तुत करे, जिससे उनका सहज-स्वाभाविक विकास रचना के मध्य से ही प्रस्फुटित होता हुआ प्रतीत हो; क्योंकि आरोपण का तत्तरा सदा ही विद्यमान रहता है। यशपाल जी ने इस रचना में विशेष सावधानी के साथ अपने सिद्धान्त-पक्ष को रखा है। इस कारण कहीं पर भी सहज स्वाभाविक विकास प्रतिद्वंद्व प्रतीत नहीं होता। उपन्यास की मूल समस्या के रूप में वर्ग-संघर्ष और अखिल नारी-जीवन को लिया गया है। मद्र गणराज्य के सामाजिक

जीवन को उसकी समस्त अन्धकारों और वृथाइयों के साथ अंकित किया गया है। धार्मिक प्रवृत्तियों ने जन-सामान्य के जीवन को किस रूप में प्रभावित किया था, इसका अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण उपन्यासकार ने किया है। एक ओर वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की छटपटाहट का व्यक्तीकरण है और दूसरी ओर बौद्ध धर्म की धन-धन्या में निहित मानवता को समरूप देखने की चेष्टा की अभिव्यक्ति है। भद्र के शासन-काल में भी इसी धार्मिक भावनाओं के प्राधान्य के कारण आंतरिक अव्यवस्था दृष्टिगोचर होती है। वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की व्यग्रता रूढ़ि और उसके सहयोगियों में परिलक्षित होती है, किन्तु आरंभ में भद्र की दास्य-व्यवस्था के कारण उन सबको अपने मुँह की खानी पड़ती है और पृथुसेन को वर्ण के आधार पर अपमानित-तिरस्कृत करने के कारण रूढ़ि और को देश-निष्कासन का दंड भोगना पड़ता है। दूसरी ओर बौद्ध धर्म को राजकीय संशय प्राप्त होने के कारण सारी धार्मिक व्यवस्था का कुछ दूसरा रूप ही ऊपर-ऊपर से प्रतिमासित होता है, परन्तु वर्णाश्रम व्यवस्था के भद्रदूतों की भावना प्रभावित होते हुए भी बिलीन नहीं हो पाती, बरबस भीतर ही भीतर वह ओर अधिक शक्ति का संचय कर ऐसा उग्र रूप धारण कर लेती है कि उसकी लेलिहाना जिह्वा राजव्यवस्था को भी आरमत्ता देकर लेती है। पृथुसेन आदि जो अपनी शक्ति और धन शक्ति के कारण आगे बढ़ गए थे, धकेल दिए जाते हैं और जन्म की शक्ति को महत्त्व प्रदान करने वाली वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः प्रतिष्ठित हो उठती है। लेखक ने पूरी कुशलता के साथ धार्मिक संघर्ष को रूपायित किया है और मानव-प्रेमता के इस झूठे आधार को उपहास्य सिद्ध किया है। मानव अपने महीमान कर्म से महाबलवान्ता है, जन्म से नहीं, किन्तु तत्कालीन भारत में जन्म का पलड़ा ही भारी था। यशपाल जी ने उसके खोसलेपन को प्रतिपादित करते हुए उस पर तीव्र प्रहार किया है और यह सिद्ध किया है कि दैव्यात्त जन्म स्वायत्त कर्म के महत्त्व को परिभ्रान्त नहीं कर सकता।

इस उपन्यास की कथा-वस्तु का केन्द्र-विन्दु दिव्या है। लेखक ने समस्त परिस्थितियों को इस रूप में अंकित किया है कि प्रत्यक्ष रूप या अप्रत्यक्ष में वे दिव्या के जीवन से सम्बद्ध हैं। उपन्यास के कथानक के आरम्भ में भी और अंत में भी लेखक ने जाति और धर्म की व्यवस्था पर प्रहार किया है। आरम्भ में पृथुसेन को दिव्या की शिक्षा में कथा लगाने का अधिकार इसलिए नहीं है कि दिव्या ब्राह्मण कुलोद्भव है और पृथुसेन दास-पुत्र। उपन्यास की यही मूल समस्या बन जाती है और इसी कारण दिव्या को प्रयत्नता का शिकार होना पड़ता है और उसका सारा जीवन विपायित हो जाता है। अन्त में पुनः दिव्या के जीवन को विलुलित प्रकटित बनाने में धर्म-व्यवस्था का ही हाथ है। ब्राह्मण कुल में उसकी उत्पत्ति उसके लिए अभिशाप सिद्ध होती है : वह

राजनर्तकी के पद को भी सम्झूट नहीं कर सकती। जितने धार्मिक और राजनीतिक संघर्ष हैं वे सब के सब दिव्या के भूम कथानक की ओर ही अभिमुखता करते हैं। उपन्यास का कथानक वास्तविक ही है। इसमें ऐतिहासिकता केवल इतनी है कि इनका मारा बानावरण और परिवेश ऐतिहासिक आधार पर अंकित किया गया है। बानावरण-निर्माण में बौद्ध और ब्राह्मण धर्म का संघर्ष अधिक प्रभावोत्पादक सिद्ध हो सका है।

दिव्या के चरित्र को लेखक ने विभिन्न परिस्थितियों में अंकित कर उसे बहुत कुछ गत्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। वह अभिजात कुमारिका है। उसके मन में पृथुसेन के व्यक्तित्व के प्रति सहज आकर्षण उद्भूत हो उठता है। वह जानती है कि पृथुसेन दाम-पुत्र है और दाम-पुत्र तथा ब्राह्मण कन्या का सम्बन्ध सामाजिक और धार्मिक आधार पर विहित नहीं है, परन्तु उसका मन इन सब पर विचार नहीं कर पाता। वह उसके आकर्षक व्यक्तित्व और अप्रतिहत शोभे पर विमुग्ध हो अपना सर्वस्व उसे समर्पण कर देती है। उसका मारा धारम-समर्पण प्रविचारित है। परिणाम की चिन्ता उसे बाधित नहीं कर पाती। किन्तु दामपुत्र पृथुसेन उसकी ऊँचाई तक नहीं पहुँच पाता। परिस्थितियों के किञ्चित् परिवर्तन के कारण वह यह भूल जाता है कि जिसने अपना विश्व हृदय हो उसका विश्वास किया था और उसे अपना सर्वस्व समर्पित कर दिया था, उसके प्रति भी उसका कुछ कर्नभ्य है। धारमोन्नति के लिए वह अपने रिश्ते के दूषित और विचार को अधिक महत्व देता है तथा सीरो को इस कारण अपना लेता है कि उनके माध्यम से वह अधिक से अधिक विकास कर सकता है। जिस दिव्या ने उसे जीवन की प्रेरणा प्रदान की थी, जिस दिव्या ने उसके शक्ति-साहस को बालिन किया था, उसे वह बिस्मृत कर बैठता है। प्रवर्धित स्वम्भित दिव्या स्वयं उसके यहाँ आश्रय देने जानी है, पर उसमें इतनी शक्ति नहीं, इतना साहस नहीं कि वह सीरो के प्रभाव और आक्रांति से बाहर निकल कर उसके लिए कुछ कर सके। जिस दिव्या का स्वामिना इतना प्रबल रहा है कि उसने रक्षणी के साथ अपने वैवाहिक सम्बन्ध को इस कारण अस्वीकार कर दिया था कि रक्षणी के गृह में उसे सपत्नी-भाव को अपनाना पड़ता, वही पृथुसेन ने यहाँ सीरो की सखी बनाने के लिए भी तत्पर थी; परन्तु इतना होने पर भी वह त्रिभुवन का आश्रय चाहती थी, जिसके घस को अपने मोउर मोन्नाय धारण किए हुए थी, उसे पा न सकी। जिसका उनसे सहज विश्वास किया था, उनसे ही उसके जीवन पर इतना उदर प्रहार किया कि वह किसी भी रूप में अपने घस को संतुलित न रख सकी और परिस्थितियों ने उसे इस रूप में विकसित और कर्नभ्य-मूढ़ बना दिया कि उसने परिणामों पर विचार किए बिना जीवन सरिता की धारा में अपने घस को उल्लिख कर दिया।

जीवन को उसकी समस्त अच्चाइयों और बुराइयों के साथ अंकित किया गया है। धार्मिक प्रवृत्तियों ने जन-सामान्य के जीवन को किस रूप में प्रभावित किया था, इसका अत्यन्त सूक्ष्म विवरण उपन्यासकार ने किया है। एक ओर वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की छटपटाहट का व्यक्तीकरण है और दूसरी ओर बौद्ध धर्म की धन-छान में निहित मानवता को समरूप देखने की चेष्टा की अभिव्यक्ति है। मद्र के दानन-वर्ष में भी इन्हीं धार्मिक भावनाओं के प्राधान्य के कारण सांत्विक अव्यवस्था हस्तगत होती है। वर्णाश्रम व्यवस्था की स्थापना की व्यग्रता रूढ़िवाद और उसके सहयोगियों में परिलक्षित होती है, किन्तु भारंभ में मद्र की दानन-व्यवस्था के कारण उन सबको अपने मुँह की खानी पड़ती है और पृथुमेन की वर्ण के आधार पर अदमानित-विराज करने के कारण रूढ़िवाद को देश-निरासना का दंड भोगना पड़ता है। दूसरी ओर बौद्ध धर्म को राजकीय संशय प्राप्त होने के कारण सारी धार्मिक व्यवस्था का कुछ दूसरा रूप ही ऊपर-ऊपर में प्रतिभासित होता है, परन्तु वर्णाश्रम व्यवस्था के अग्रदूतों की भावना प्रभावित होने हुए भी बिलीन नहीं हो पाती, बल्कि भीतर ही भीतर वह और अधिक शक्ति का संघर्ष कर ऐसा उद्वेग का धारण कर लेती है कि उसकी लेनिष्ठमान शिवा राजव्यवस्था को भी धामनाय कर लेती है। पृथुमेन यदि भी अरुणी शक्ति और वा शक्ति के कारण आगे बढ़ गए थे, धर्म दिए जाते हैं और अन्त की शक्ति को महार प्रदान करने वाली वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः प्रगटित हो उठती है। मेल्क ने पूरी कुसमता के साथ धार्मिक संघर्ष को अनाविण किया है और मानव-चेष्टना के इन भूते आधार को उद्घाटन मिला दिया है। मानव करने महीनार धर्म में मानव बना है, जग में नहीं, किन्तु लक्ष्मीन भारत में अन्त का वपरा ही भागी था। यशस्व भी ने उगरे योगनेन को प्रतिपादित करने हुए उस पर तीव्र प्रहार किया है और यह मिला दिया है कि देवाय अन्त देवाय धर्म का अन्त का प्रतिपादित भी कर मरना।

इस उपन्यास की कथा-वस्तु का नेत्र-निष्ठ दिया है। मेल्क ने अपने चरित्र-चित्रों को इन रूप में अंकित किया है कि प्रत्यक्ष कर वा अत्यन्त में के दिया के जीवन में लक्ष्य है। उपन्यास के अन्तर्गत के आरंभ में भी और अन्त में भी मेल्क ने अन्त और धर्म को अन्तर्गत कर अन्त किया है। आरंभ में पृथुमेन को दिया की विरहा में कथा मरती का अन्तर्गत अन्तर्गत नहीं है कि दिया का अन्त पुनः अन्त है और पुनः अन्त-पुनः। उपन्यास की यही पुनः अन्तर्गत कर अन्त है और इस कारण दिया को अन्तर्गत कर दिया होना पड़ता है और अन्त का अन्त अन्त अन्त अन्त है। अन्त में पुनः दिया के अन्त को अन्तर्गत अन्तर्गत अन्त में अन्त-अन्तर्गत का ही अन्त है। अन्तर्गत अन्त में अन्तर्गत अन्त के अन्त अन्तर्गत अन्त होतो है। अन्त

राजनर्तकी के पद को भी प्रत्युत्तर नहीं कर सकती। जिसने धार्मिक और राजनीतिक संघर्ष है वे सब के सब दिव्या के मूल कथानक की ओर ही अभिसरण करते हैं। उपन्यास का कथानक वास्तविक ही है। इसमें ऐतिहासिकता केवल इतनी है कि इसका सारा घानावरण और परिवेश ऐतिहासिक आधार पर अंकित किया गया है। घानावरण-निर्माण में बौद्ध और ब्राह्मण धर्म का संघर्ष अधिक प्रभावोत्पादक सिद्ध हो सका है।

दिव्या के अरित्र को सेवक ने विभिन्न परिस्थितियों में अंकित कर उसे बहुत कुछ गत्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है। वह अभिजात कुमारिका है। उसके मन में पृथुसेन के व्यक्तित्व के प्रति सहज आकर्षण उद्भूत हो उठता है। वह जानती है कि पृथुसेन दास-पुत्र है और दास-पुत्र तथा ब्राह्मण कन्या का सम्बन्ध सामाजिक और धार्मिक आधार पर विहित नहीं है, परन्तु उसका मन इन सब पर विचार नहीं कर पाता। वह उसके आकर्षक व्यक्तित्व और अप्रतिहत शौर्य पर विमुग्ध हो अपना सर्वस्व उसे अर्पण कर देती है। उसका सारा आत्म-समर्पण अविचारित है। परिणाम को चिन्तना उसे बाधित नहीं कर पाती। किन्तु दामपुत्र पृथुसेन उसकी ऊँचाई तक नहीं पहुँच पाता। परिस्थितियों के किञ्चित् परिवर्तन के कारण वह यह भूल जाता है कि जिसने अपना बिल हृदय हो उसका विश्वास किया था और उसे अपना सर्वस्व अर्पित कर दिया था, उसके प्रति भी उसका कुछ कर्तव्य है। आत्मोन्नति के लिए वह अपने पिता के इष्टित और विचार को अधिक महत्व देता है तथा सीरो को इस कारण अपना सेता है कि उसके माध्यम से वह अधिक से अधिक विकास कर सकता है। जिस दिव्या ने उसे जीवन की प्रेरणा प्रदान की थी, जिस दिव्या ने उसके शक्ति-साहस को बालित किया था, उसे वह विस्मृत कर बैठता है। प्रसिद्ध स्तम्भित दिव्या स्वयं उसके यही आश्रय पाने जाती है, पर उसमें इतनी शक्ति नहीं, इतना साहस नहीं कि वह सीरो के प्रभाव और धार्मिक से बाहर निकल कर उसके लिए कुछ कर सके। जिस दिव्या का स्वाभिमान इतना प्रबल रहा है कि उसने खदबोर के साथ अपने वैवाहिक सम्बन्ध को इस कारण अस्वीकार

की ओर के युद्ध में उसे सपत्नी-भाव को अपनाता पड़ता, ने के

संसार में पावित्र दिव्या जीवन-गरिता की धारा में धनने मानको उद्धार कर यह अनुभव कर सकी कि जीवन किम प्रकार दाह्यु धोर कंटक-मनुष्य है धोर नारी सामाजिक संरचना में कितनी दुर्लभ धोर प्रसक्त है। दागी के रूप में उगने जीवन की बटुता को देगा ही नहीं, परन्तु पूर्णरूप में अनुभव किया। तब; प्रमूता दिव्या माने पुत्र दाह्यु को श्रुति-श्रुति देसगी रह जानी धोर उगने रत्न का साथ रूप श्रुति-पुत्र गटक से जाना, श्रुति-पुत्र यह प्रीति की गई थी। माने पुत्र के जीवन को बचाने के लिए उगने नारे प्रयत्न किए, यही तक कि बौद्ध-विहार में भी प्रयत्न प्राप्त करने की कोशिश की। परन्तु दागी होने के कारण उसे प्रयत्न न प्राप्त हो सका। बौद्ध-विहार में उसे यह बटु अनुभव हुआ कि दागी वेश्या को तुलना में भी मुष्ण है। दागी दागी होतो है, उगना कोई रवामी होतो है; जबकि वेश्या स्वतंत्र नारी होतो है। अपने पुत्र को बचाने के लिए वह कुछ भी कर सकती थी, वेश्या भी बन सकती थी, वेश्या बनने का संकल्प भी उगने कर लिया था; किन्तु मनुष्य-नट पर ब्राह्मण (उगना रवामी) को देग धोर उगकी पुकार सुन उगने ध्यातुन हो मनुष्य में पुत्र-मर्द्धि धाम-निधेय कर दिया। श्रुति पुत्र की रक्षा के लिए वह मय कुछ कर सकती थी, उस पुत्र को छोड़कर वह रत्न प्रभा की सहेली धोर धरमन्त धर्मरंग धनुमाला के रूप में लोगों के सामने धाबिर्भूत हुई। दिव्या ने धनुमाला के रूप में धर कुछ पाया : धनुन धन धोर धन, रत्न प्रभा का स्नेह धोर धमिजात धर्म का प्रयत्न-भाव, किन्तु उसके पुत्र का धभाव उगके मन में निरन्तर दरकता रहा। धनुतः उगने धनना सर्वस्य छोड़कर यह सब प्राप्त किया था। मही कारण है कि उसकी प्रयास करने वाला धमिजात धर्म उसकी प्रेम-माधुरी न पाकर उसे काष्ठ-पुस्तिका-मात्र समझने लगा था। धनुतः पत्नी-रूप में तिरस्कृत एवं मातृ-रूप में साक्षित दिव्या कला-उपासिका-मात्र रह गई थी। यह बटुता से यह अनुभव कर सकी थी कि नारी का कोई स्वतंत्र अस्तित्व नहीं, वह पुरुष की भोग्या-मात्र है, भोग का उपादान है। उसके कानों में धार-धार धारिष का यह कथन गूँज उठता था—मदे, तुम्हारी कला तुम्हारी धाकर्षण-शक्ति का निहार-मात्र है जो नारी में सृष्टि की धादि शक्ति है।' कला-उपासना में धत्पर होते हुए भी वह यह नहीं भूल पाती थी कि उसका धारा सौंदर्य, धारी कला-साधना नारीत्व का धाकर्षण मात्र है, जिसकी धरम सिद्धि धातृत्व में निहित है, किन्तु उसका धातृत्व धन्य सिद्ध हो गया था, उसका पत्नीत्व धमिजात हो गया था। फलतः वह कला की पुस्तिका-मात्र रह गई थी। मनेक संज्ञात पुरुषों के धाकर्षण धोर प्रेम-निवेदन को वह ठुकरा धुकी थी, क्योंकि धुन को धमर-वृत्ति ने उसे प्रवर्चित किया था। उसका धारा धनोविज्ञान प्रवर्चित धोर धारे हुए का धनोविज्ञान था। यही कारण है कि वह धारिष के सहज, निरुद्ध प्रेम-निवेदन को भी स्वीकार न कर सकी।

जन्म-उत्सर्ग में निरन दिग्ग (धनुमाचा) की कीर्ति-मुरझि सागव में
 निका देरी के पाव तक भी पहुँची और वह धरती दिग्ग रत्नप्रभा में उगे माग
 ॥ उदका धनितार का उगे राखनर्नकी ने पद पर अधिष्ठित करना, पर धर्मायम
 रत्नप्रभा पुनः दिग्ग के मार्ग में धारा । वह राखनर्नकी पद पर अधिष्ठित न हो सकी
 और पुनः सागव शोडो के लिए बिबन हुई । उगे पहली बार सागव शोडो के लिए
 बबन होता पडा था । लोक-मन्त्रा के कारण, परन्तु इस बार आत्म-मन्मान ने उगे
 शोडो के लिए बिबन किया । पहली बार धरती मातृपुष्पा दागी के साथ पापसाचा
 न मार्ग मोक्षमै-मोक्षो भटक गई थी, किन्तु इस बार उगमें इतना दृढ़ विश्वास
 और हन अहंसाव था कि उनने महत्र रूप में ही पापसाचा का मार्ग प्रो
 और जन-मैदिनी उसको अनुगता था । पहली बार वह धिप्रमूला और हतभागिनी
 थी, पर दूसरी बार उमका आत्म-यन उगका मन्बल था । अनुभव ने उगे परिपक्व
 ना दिया था । और पापसाचा में धर्मायम व्यवस्था के अधिष्ठिता ने जन उगमें
 उमका हाथ माँगा तो वह स्वीकार न कर सकी, क्योंकि वह जानती थी कि पाचार्य
 ही पत्नी हो जाने पर वह स्वातन्त्र्य-मावना में बचित हो जाएगी । बीबरधारी पृथुमेन
 का धर्म की शरणा जाने का आह्वान उगे शक्तिर प्रतीत नहीं हुआ, क्योंकि जीवन से
 पसायन को वह धर्म नहीं मानती थी और धर्म का आहम्बर बीड-विहार की उम
 बटना के कारण उमकी आँखों के सामने नाच उठा, जिमने उसे बिबन-भार्त बना
 दिया था, जिसके कारण वह अपने पुत्र में बचित हुई थी और जिमसे उगे यह बोध
 हुआ था कि वेदया स्वतन्त्र मारी होनी है । इसके साथ ही वह यह बात भी नहीं मूलती
 थी कि पृथुमेन ने उगे कितनी निष्ठुरता के साथ प्रचारित किया था । वह अन्त में
 मारिया को अपना सकी, क्योंकि वह सुग-दु-स की अनुभूति के आदान-प्रदान में
 बिबवास करती थी और ऐसा करने के लिए मारिया सत्पर था । वह पुरुषत्व का
 अर्पण चाहती थी और नारीत्व को अपित करना चाहती है । धारम की भीष दिव्या
 अन्त में आकर प्रगल्भ हो जाती है और उसका आत्म-विश्वास उगे मार्ग अन्वेष्टित
 करने में सहायता देता है । आरिभिक विकास की दृष्टि से दिव्या का पात्र बहुत ही
 सफल है ।

दिव्या से ठीक विपरीत पात्र है सीरी का जो अपने समग्र रूप में छल-प्रपंच
 के कर्म में सनी हुई प्रतीत होती है । सत्ता ही उसके जीवन का लक्ष्य है और मोग
 ही उसकी अभिलाषा है । इन दोनों की प्राप्ति के लिए वह कुछ भी कर सकती है ।
 उसके पास न ही कोई आदर्श है और न ही कोई आचार-विचार । पुरुष रूपी छूटे में
 बंधकर रहना वह नारी की दुर्बलता समझती है । जिमसे भी तृप्ति मिल जाए, उमी की
 और अभिमुख हो जाने में ही वह अपने जीवन की सार्थकता समझती है । मस्तिका

संभ्रात कृत् में पावित दिव्या जीवन-सरिता की धारा में बहने मानको उद्दिष्ट कर यह अनुभव कर सकी कि जीवन किस प्रकार दास्य और कंटक-गंकुज है और नारी सामाजिक संरचना में कितनी दुर्बल और भयंकर है। दासी के रूप में अपने जीवन की कटुता को देखा ही नहीं, वरन् पूर्णरूप से अनुभव किया। तब प्रभुता दिव्या अपने पुत्र दास्य को सृष्टि-धुषित देखाती रह जाती और उसके स्तन का सारा दूध द्विज-पुत्र गटक से जाता, जिसके लिए वह क्रीत की गई थी। अपने पुत्र के जीवन को बचाने के लिए उसने सारे प्रयत्न किए, यहाँ तक कि बौद्ध-विहार में भी प्रथम प्राप्त करने की कोशिश की; परन्तु दासी होने के कारण उसे प्रथम न प्राप्त हो सका। बौद्ध-विहार में उसे यह कटु अनुभव हुआ कि दासी वेश्या की तुलना में भी तुच्छ है। दासी दासी होती है, उसका कोई स्वामी होता है; जबकि वेश्या स्वतंत्र नारी होती है। अपने पुत्र को बचाने के लिए वह कुछ भी कर सकती थी, वेश्या भी बन सकती थी, वेश्या बनने का संकल्प भी उठाने कर लिया था; किन्तु यमुना-तट पर ब्राह्मण (उसका स्वामी) को देल और उसकी पुकार सुन उठने व्याकुल हो यमुना में पुत्र-सहित आत्म-निर्देश कर दिया। जिस पुत्र की रक्षा के लिए वह सब कुछ कर सकती थी, उस पुत्र को छोड़कर वह रत्न प्रभा की सहेली और अत्यन्त चतुरंग अंशुमाला के रूप में लोगों के सामने आविर्भूत हुई। दिव्या ने अंशुमाला के रूप में सब कुछ पाया : भुल धन और यश, रत्न प्रभा का स्नेह और अभिजात वर्ग का प्रशंसा-भाव, किन्तु उसके पुत्र का अभाव उसके मन में निरन्तर दरकता रहा। वस्तुतः उसने अपना सर्वस्व छोड़कर यह सब प्राप्त किया था। यही कारण है कि उसकी प्रशंसा करने वाला अभिजात वर्ग उसकी प्रेम-माधुरी न पाकर उसे काष्ठ-पुत्तलिका-मात्र समझने लगा था। वस्तुतः पत्नी-रूप में तिरस्कृत एवं मातृ-रूप में लांछित दिव्या कला-उपासिका-मात्र रह गई थी। वह कटुता से यह अनुभव कर सकी थी कि नारी का कोई स्वतंत्र अस्तित्व नहीं, वह पुरुष की भोग्या-मात्र है, भोग का उपादान है। उसके कार्यों में बार-बार मारिश का यह कथन गूँज उठता था—भद्रे, तुम्हारी कला तुम्हारी आकर्षण-शक्ति का निष्कार-मात्र है जो नारी में सृष्टि की प्रादि शक्ति है। कला-उपासना में तत्पर होते हुए भी मह यद् नहीं भूल जाती थी कि उसका सारा सौंदर्य, सारी कला-साधना नारीत्व का आकर्षण मात्र है, जिसकी चरम सिद्धि मातृत्व में निहित है, किन्तु उसका मातृत्व बन्धन सिद्ध हो गया था, उसका पत्नीत्व अभिशप्त हो गया था। फलतः वह कला की पुत्तलिका-मात्र रह गई थी। अनेक संभ्रात पुरुषों के आकर्षण और प्रेम-निवेदन को वह ठुकरा चुकी थी, क्योंकि पुरुष की अमर-वृत्ति ने उसे प्रवर्चित किया था। उसका सारा मनोविज्ञान प्रवर्चित और हारे हुए का मनोविज्ञान था। यही कारण है कि वह मारिश के सहज, निश्छल प्रेम-निवेदन को भी स्वीकार न कर सकी।

कला-उपासना में निरत दिव्या (भंशुमाला) की कीर्ति-मुरभि सागल में मल्लिका देवी के पास तक भी पहुँची और वह अपनी शिष्या रत्नप्रभा से उसे माँग ली। उसका अभिलाष था उसे राजनर्तकी के पद पर अभिषिक्त करना, पर वर्णाश्रम व्यवस्था पुनः दिव्या के मार्ग में आया। वह राजनर्तकी के पद पर अभिषिक्त न हो सकी और पुनः सागल छोड़ने के लिए विवश हुई। उसे पहली बार गायन छोड़ने के लिए विवश होना पड़ा था लोक-लज्जा के कारण, परन्तु इस बार आत्म-सम्मान ने उसे छोड़ने के लिए विवश किया। पहली बार अपनी मातृनुन्या दासी के साथ पाँचसाला का मार्ग छोड़ते-छोड़ते भटक गई थी, किन्तु इस बार उसमें इतना दृढ़ विश्वास और दृढ़ ग्रहंभाव था कि उसने सहज रूप में ही पाँचसाला का मार्ग पुनः लिया था और जन-मेदिनी उसकी अनुगता थी। पहली बार वह छिन्नमूला और हतभागिनी थी, पर दूसरी बार उसका आत्म-बल उसका सम्बल था। अनुभव ने उसे परिपक्व बना दिया था। और पाँचसाला में वर्णाश्रम व्यवस्था के अधिष्ठाता ने जब उससे उसका हाथ माँगा तो वह स्वीकार न कर सकी, क्योंकि वह जानती थी कि आचार्य की परती हो जाने पर वह स्वातन्त्र्य-भावना में बहित हो जाएगी। श्रीवर्धारी पृथुमेन का धर्म की शरण आने का आह्वान उसे दबिकर प्रतीत नहीं हुआ, क्योंकि जीवन से पलायन को वह धर्म नहीं मानती थी और धर्म का आह्वार बीढ़-विहार की उस घटना के कारण उसकी आँखों के सामने नाच उठा, जिसने उसे विवश-भर्त्सना दिया था, जिसके कारण वह अपने पुत्र से बचिन हुई थी और जिसने उसे यह बोध हुआ था कि वेदया स्वतन्त्र नारी होती है। इसके साथ ही वह यह बात भी नहीं भूली थी कि पृथुमेन ने उसे कितनी निष्ठुरता के साथ प्रहारित किया था। वह धन्य में मारिदा को अपना सकी, क्योंकि वह सुख-दुःख की अनुभूति के आदान-प्रदान में विश्वास करती थी और ऐसा करने के लिए मारिदा तैयार था। वह पुण्यदत्त का भर्षण चाहती थी और मारीत्व को अपित करना चाहती है। भारत की भौद दिव्या धन्य में आकर प्रगल्भ हो जाती है और उसका आत्म-विश्वास उसे मार्ग भ्रमेवित करने में सहायता देता है। पारिवारिक विकास की दृष्टि से दिव्या का पान बहुत ही बफन है।

दिव्या से ठीक विपरीत पान है धीरो का जो अपने समय रूप में धन-प्राप्त के कर्म में लगी हुई प्रतीत होती है। यहाँ ही उसके जीवन का सफर है और मोन ही उसकी अभिलाषा है। इन दोनों की प्राप्ति के लिए वह कुछ भी कर सकती है। उसके पास न तो कोई आदर्श है और न तो कोई आचार-विचार। दुष्ट की गूँट में बँधकर रहना वह नारी की दुर्बलता समझती है। जिससे भी दुर्निमित्त आए, उसी को और अभिमुख हो जाने से ही वह अपने जीवन की सार्थकता समझती है। मल्लिका

के व्यक्तित्व को सेखक ने महिमा-मंडित और प्रभावशाली बनाने का यत्न किया है तथा रत्नप्रभा का व्यक्तित्व भी गौरव सम्पन्न है ।

पुरुष पात्रों में पृथुसेन के चरित्र को जिस रूप में उभाया गया, उस रूप में उसका विकास नहीं हो सका । सेखक ने उसे दौरे की प्रतिमूर्ति के रूप में चित्रित किया है, किन्तु भागे चलकर वह अपने पिता प्रेक्ष्य का क्रीड़ा-कौतुक ही सिद्ध होता है और सीरो के सामने अस्तंगत सूर्य के समान निष्प्रभ हो जाता है । उसमें वह चरित्रिक गरिमा भी नहीं है, जिसकी अपेक्षा उसके जैसे पात्र से की जा सकती है । इसी कारण उसका उदय और अस्त दोनों आकस्मिक ही सिद्ध होते हैं । पृथुसेन की तुलना में चन्द्रधीर का चरित्र और व्यक्तित्व दोनों अधिक प्रभावशाली हैं । उसमें चारित्रिक गरिमा भी है । उसमें वर्णाश्रम-व्यवस्था की स्थापना की जो छटपटाहट है, वह उसे निरन्तर क्रियाशील बनाए रखती है और वासपुत्र पृथुसेन के प्रति जो प्रतिहिंसा की भावना है, वह निरन्तर जागरूक बनाए रखती है । फलतः वह अपने प्रपल में प्राप्तकाम ही निश्चिंत होता है । उसमें पृथुसेन की तुलना में अधिक संवेदनशील हृदय है । वह दिव्या के प्रति जो प्रेम-भाव रखता है, वह उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित है । अर्थात् उसके चरित्र में मोक्षार्थ है, वही पृथुसेन के चरित्र में भीद्यार्थ है । उसका चरित्र जिस गुदता से सम्पृक्त है, पृथुसेन का चरित्र उसका स्पर्श भी नहीं कर सकता । अन्य पुरुष पात्रों में मारिच का पात्र अधिक गत्यात्मक और प्रभावशाली है । सेखक ने उसे अपने सिद्धान्त-पक्ष के निष्कर्ष का साधन बनाया है । उसके माध्यम से ही उसने धार्मिक, सामाजिक विषयमताओं पर प्रहार किया है । उसके चरित्र में भी एक विशेष प्रकार का मोक्षार्थ है, जिसके कारण उसके सम्पर्क में आने वाला व्यक्ति उसको और खिचता जाता है । स्पष्ट वक्ता होने के कारण उसमें एक प्रकार का भीद्यार्थ सक्षित होता है, किन्तु वह भीद्यार्थ केवल वाणी का भीद्यार्थ है, स्वभाव का नहीं । वह स्वभाव से ऋजु और निष्कपट है । यही कारण है कि दिव्या उसके आकर्षण से मुक्त नहीं हो सकी और अंत में उसी का प्रथम ग्रहण कर सकी ।

इस उपन्यास का वैचारिक धरातल बहुत ही पुष्ट है । सेखक ने जीवन के वैषम्य को और संवेत ही नहीं किया है, बल्कि उन पर कसकर प्रहार किया है । धार्मिक और सामाजिक रुढ़ियों-मान्यताओं को उसने व्याप्यात्मक रूप में प्रस्तुत किया है और उनकी निरर्थकता की ओर संकेत कर दिया है । जन्म के आधार पर अछेता की भावना पर प्रहार करते हुए सेखक पृथुसेन से कहलाता है—'जन्म का अपराध ? यदि वह अपराध है तो उसका मार्जन किस प्रकार समभव है ? धात्र की शक्ति, धन की शक्ति, विद्या की शक्ति, कोई शक्ति जन्म को परिवर्तित नहीं कर सकती । कोई शक्ति जन्म के अपराध का मार्जन नहीं कर सकती । जन्म के अन्याय का प्रतिकार क्या मनुष्य देव से से ?...

या उससे ले जिसने अपने स्वार्थ के लिए जन्म के असत्य अधिकार की व्यवस्था निर्धारित की है?—हीन कहे जाने वाले कुल में मेरा जन्म अपराध है? अथवा द्विज कुल में जन्मे अपदार्थ लोगों का अहंकार?’ जातिगत श्रेष्ठता की भावना पर लेखक ने केवल प्रहार ही नहीं किया है, बल्कि यह संकेत भी किया है कि यह श्रेष्ठता की भावना मूलरूप में द्विज वंश का अहं भाव है, जिसकी आड़ में द्विज वंश अन्य वर्ग को शोषित और अभिभूत करता है।

परलोक की भावना पर प्रहार करते हुए मारिच कहता है—“मूर्ख, तूने और तेरे स्वामी ने परलोक देखा है? यह विश्वास ही तेरी दामना है। तू स्वामी के भोग के अधिकार को स्वीकार करता है, यही तेरी दासता है। तू संकट से पलायन कर रक्षा चाहता है, यही तेरी निर्बलता है। संकट सब स्थान और समय में तेरे साथ रहेगा। संकट का परामर्श कर। परामर्श होना ही पाप है। उसका फल तू तत्काल भोगेगा। तू स्वतंत्र ‘बर्ता’ है। स्वतंत्रता अनुभव करना ही जीवन है। परामर्श मज्जीव होकर भी मृत है। निर्मय हो। जीवन के लिए युद्ध कर। मृत्यु भय का अन्त है। जीवन में उत्तेजित हो। कायर मत बन।” वस्तुतः यह मारिच का जीवन-दर्शन है। वह अत्यन्त को कोई महत्त्व नहीं प्रदान करता, अत्यन्त ही उसके लिए मृत कुछ है। जीवन के संकट से पलायन वह कायरता समझता है और परलोक की भावना को शोषण का कवच। उनकी दृष्टि में मनुष्य की स्वतंत्रता सर्वोपरि है। बन्धन स्वनिर्मित है। यदि मनुष्य कायर न बने और साहस के साथ भागे बढ़े तो वह स्वतंत्रता का अनुभव कर सकता है। मारिच की दृष्टि में कर्म-फल का विधान शोषण आडम्बर है, शोषण का एक तरीका है।

पुरुष के लिए नारी भोग्य है, केवल भोग्य है। दयिता, परनी, प्रेयसी, जननी मरसे परे वह केवल भोग्य है, भोग का उपकरण मात्र है। विषम परिस्थिति में फौजी दिव्या अपनी धात्री से कहती है—“नारी है क्या? माताएं बूढ़ ठीक-ही कहता है अम्मा! और दशधीर, कोमल पृथुनेन, अमर मारिच और माताएं बूढ़ नारी के लिए सब समान हैं। जो भोग्य बनने के लिए उत्पन्न हुई है उसके लिए अन्यत्र चरण कहाँ? उसे सब भोगे ही।” यह कितना कटु यथार्थ है। मात्र के अति विकसित जीवन में भी मनुष्य अधिकार की बात करने वाली नारी व्यावहारिक घरायश पर भोग्य हो है। पुरुष की दृष्टि बदली नहीं है।

भाग्य और कर्म-फल के प्रसंग पर अपनी व्याकुलता व्यक्त करते हुए मारिच कहता है—“भाग्य और कर्म-फल से क्या अभिप्राय? भाग्य का अर्थ है मनुष्य की विवशता और कर्म-फल का अर्थ है, बन्धन और विवशता के कारण का अज्ञान।” वस्तुतः मनुष्य अपनी विवशता और अज्ञान के कारण ही अनेक प्रकार के दुःख भोगता है और उन्हें

भाग्य तथा कर्मफल के नाम देकर चुप बैठ जाता है। इस उपन्यास में अपने दृष्टिकोण को प्रस्तुत करने में लेखक यथेष्ट रूप में सफल रहा है। उसका सारा प्रयत्न सहज-स्वामाविक ही प्रतीत होता है। इसके मूल में एक तो उस काल की कथावस्तु है, जिस पर अभी तक यथेष्ट प्रकाश नहीं पड़ा है और दूसरी ओर ऐसे पात्रों का चयन है जो लेखक की विचारधारा के सहज वाहक बन गए हैं। मारिश ऐसा पात्र है, जिसके माध्यम से लेखक को अपनी विचार-धारा व्यक्त करने का सुभीता अधिक मात्रा में प्राप्त हो सका है। वैचारिक दृष्टि से इस उपन्यास का अपना विशेष महत्व है। जीवन और जगत् की अनेक समस्याओं को लेखक ने अपनी दृष्टि से देखने का सफल प्रयत्न किया है।

लेखक की दीर्घा ऐतिहासिक उपन्यास के उपयुक्त है। भाषा-प्रयोग में भी उसने पूरी सावधानी दिखाई है, किन्तु भाषा में सहज प्रवाह नहीं आ सका है, कृत्रिमता लक्षित हो जाती है। कल्पना-प्रचण्डता होने के कारण लेखक के लिए बहुत ही अच्छा अवसर रहा है और यदि वह चाहता तो भाषा का बहुत ही समजस प्रवाह निमित्त कर सकता था, किन्तु भाषा-प्रयोग के रूप में वह अधिक सफल नहीं रहा है। औपन्यासिक शिल्प-विधि की दृष्टि से यह उपन्यास सफल है। कथावस्तु और वातावरण-निर्माण में उसने पूरी कुशलता का परिचय दिया है और चरित्र-निर्मिति की दृष्टि से भी वह अधिक सफल है। समग्र रूप से देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि एक ऐतिहासिक उपन्यास के रूप में दिया एक सफल कृति है।



विशेष महत्त्व नहीं रखता और जहाँ तक अभिर्भूजन-प्रणाली एवं भाषा-प्रयोग का प्रश्न है यह सहज रूप में कहा जा सकता है कि अनेक प्राचीन साहित्यिक उक्तियों की दृष्टि से अभिर्भूत यद्वात प्रतिपात द्विवेदी जी को यस्तु है। उनका व्यक्तित्व घूमिप नहीं पता है और अपनी वर्णना में वे निरपेक्ष नहीं हो सके हैं। अतः हम निदलवपूर्वक इस निष्कर्ष पर आ सकते हैं कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' नाम्ना आत्मकथा है, परन्तु विषय और तत्त्व की दृष्टि से आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

यथार्थभास को प्रस्तुति के लिए लेखक ने कथामुख में लिखा है—शीर्षक के स्थान पर मोटे-मोटे अक्षरों में लिखा था—'अथ बाणभट्ट की आत्म-कथा लिखते' 'आत्म-कथा लिखते' अन्य पुष्पात्मक होने के कारण यथार्थ के आभास को भुलाने देता है और इससे यह स्पष्ट संकेत मिल जाता है कि किसी अन्य व्यक्ति (स्व-पात्र नहीं) के द्वारा लिखित कथावस्तु आत्म-कथा न होकर कथा, जीवनी, कहानी या और कुछ हो सकती है। अतः यथार्थ के आभास के लिए तथाकथित प्राच्य पांडुलिपि में इस प्रकार के शीर्षक को लाकर लेखक ने स्वयं यथार्थभास को भग कर दिया है।

'बाणभट्ट की अभ्यान्व पुस्तकों की भाँति यह आत्मकथा भी अपूर्ण ही है,' लेखक ने इस ओर संकेत इसीलिए किया है, जिससे पाठकों को यथार्थ की भाँति हो जाए; परन्तु जिस रूप में इस उपन्यास का अंत होता है, वह अस्वाभाविक नहीं है; बरब इस प्रकार के अन्त से इसका प्रभाव और गहरा गया है।

लेखक ने साहित्यिक जीव के आधार पर यह सिद्ध किया है कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' और 'कादम्बरी' की शैली में ऊपर से बहुत साम्य मिलता है, भाँतों का आधान्य इसमें भी अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा अधिक है—रूप का, रंग का, शोभा का, सौन्दर्य का इसमें भी जमकर वर्णन किया गया है, पर इतने से ही साहित्यिक जीव समाप्त नहीं हो जाती। कथा को ध्यान में पढ़ने वाला प्रत्येक सहृदय अनुभव करेगा कि कथा-लेखक जिस समय कथा लिखना शुरू करता है उस समय उसे सपूची घटना प्राप्त होती है। कथा बहुत कुछ भाञ्जकल की 'दायरी' शैली पर लिखी गई है। ऐसा जान पड़ता है कि जैसे-जैसे घटनाएँ अग्रसर होती जाती हैं वैसे-वैसे लेखक उन्हें विविध करता जा रहा है। जहाँ उसके भाववेग की गति तीव्र होती है वहाँ वह जमकर लिखता है, परन्तु जहाँ दुःख का भावेग बढ जाता है वहाँ उसकी लेखनी स्थिर हो जाती है। प्रतिम उच्छ्वासों में तो वह जैसे अपने ही में धीरे-धीरे डूब रहा है। जहाँ तक 'कादम्बरी' और 'बाणभट्ट की आत्मकथा' की शैली के साम्य का प्रश्न है, यह बात सहज रूप में

विशेष महत्त्व नहीं रखता और जहाँ तक समिन्ध्वजन-प्रणाली एवं भाषा-प्रयोग का प्रश्न है, यह सहज रूप में कहा जा सकता है कि अनेक प्राचीन साहित्यिक उक्तियों की ध्वनि से गमित यह बात प्रतिमन द्विवेदी जी की वस्तु है। उनका व्यक्तित्व घूमन नहीं पता है और अपनी ध्वनि में वे निराला नहीं हो सके हैं। अतः हम निरवपूर्वक इस निष्कर्ष पर आ सकते हैं कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' नाम्ना आत्मकथा है, परन्तु विषय और तत्त्व की दृष्टि से आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

यथार्थभास की प्रस्तुति के लिए लेखक ने कथामूल में लिखा है—शीर्षक के स्थान पर मोटे-मोटे अक्षरों में लिखा था—'अथ बाणभट्ट की आत्म-कथा लिख्यते'। 'आत्म-कथा लिख्यते' अन्य पुष्पात्मक होने के कारण यथार्थ के आभास को झुठला देता है और इसमें यह स्पष्ट संकेत मिल जाता है कि किसी अन्य व्यक्ति (स्वयं पात्र नहीं) के द्वारा लिखित कथावस्तु आत्म-कथा न होकर कथा, जीवनी, कहानी या और कुछ हो सकती है। अतः यथार्थ के आभास के लिए तथाकथित पात्र पाण्डुलिपि में इस प्रकार के शीर्षक को साफ़ लेखक ने स्वयं यथार्थभास को भंग कर दिया है।

'बाणभट्ट की अन्यान्य पुस्तकों की भाँति यह आत्मकथा भी अपूर्ण ही है,' लेखक ने इस ओर संकेत इसीलिए किया है, जिससे पाठकों को यथार्थ की भ्रांति हो जाय, परन्तु जिस रूप में इस उपन्यास का अंत होता है, वह अस्वाभाविक नहीं है; बरंच इस प्रकार के अन्त से इसका प्रभाव और गहरा गया है।

लेखक ने साहित्यिक जीव के आधार पर यह सिद्ध किया है कि 'बाणभट्ट की आत्मकथा' और 'कादम्बरी' की शैली में ऊपर से बहुत साम्य दिखता है, भाँतों का प्राधान्य इसमें भी अन्य इन्द्रियों की अपेक्षा अधिक है—रूप का, रंग का, शोभा का, सौंदर्य का इसमें भी जमकर वर्णन किया गया है, पर इतने से ही साहित्यिक जीव समाप्त नहीं हो जाती। कथा की ध्वनि से पढ़ने वाला प्रत्येक सहृदय अनुभव करेगा कि कथा-लेखक जिस समय कथा लिखता शुरू करता है उस समय उसे समूची घटना ज्ञात नहीं है। कथा बहुत कुछ भाजकल की 'डायरी' शैली पर लिखी गई है। ऐसा जान पड़ता है कि जैसे-जैसे घटनाएँ अग्रसर होनी जाती हैं वैसे-वैसे लेखक उन्हें निम्नवत् करता जा रहा है। जहाँ उसके भाववेग की गति तीव्र होगी वहाँ वह जमकर लिखता है, परन्तु जहाँ दुःख का भाववेग बढ़ जाता है वहाँ उसकी लेखनी स्थिर हो जाती है। अन्तिम उच्छ्वासों में तो वह जैसे अपने ही में धीरे-धीरे हल रहा है।^१ जहाँ तक 'कादम्बरी' और 'बाणभट्ट की आत्मकथा' की शैली के साम्य का प्रश्न है, यह बात सहज रूप में

का-माली की। इन्हीं की गी, बरम्भ मट्टिनी का मरमरीन मन भी घनाघन गी उमकी
 कोर दमक बन था। निपुणिका की दृष्टि में बाणभट्ट दूरी पर धरोभारी देखा है
 धीरे धट्टिनी की दृष्टि में बरम्भ काकति काविश। धनर त्रिन नारी पारों के मर्मक
 में बरम्भ है, धनर, मनी उमकी धीरे जल-भाय में भूँ है धीरे उमके ऐसा कुल
 दान है जो मरमरीन निपति में दूरों में दुर्वन होता है।

बाणभट्ट में स्वामिमान की धनि है, त्रिनमें किन्ति धोड़र भी मिना हुआ
 है। कुमार हृन्मर्धन के साथ वह त्रिन निर्मोक्ता धीरे धोड़र में बाव कर सका,
 वह उमके बरिष के दूसरे पक्ष को उत्पाटित करता है। उमने यह प्रतीत होता है कि
 जीवनानुभव में वह बिना कन्वा है। मट्टिनी के मुक्ति-प्रकरण में उमने त्रिन साहम
 का परिचय दिया था, उमका मरमरीन भीरण परिणाम भुगतना वह सकता था। कुमार
 हृन्मर्धन के समक्ष धोड़र प्रदर्शित कर उमने अपने मरमरीन को द्विगुणित कर लिया
 था। यह ही मरमरीन, कुमार का सोच्य था कि उमने बाणभट्ट की निर्मोक्ता की प्रशंसा
 ही नहीं की, बरम्भ यही तक कहा—'मैंने धनर में पड़ने लुप्तारे जैसे बाह्य को क्यों
 नहीं देखा, यही गोच रहा है।'

धनर भैरव की दृष्टि में भण्ड धीरे भीरु होने हुए भी बाणभट्ट धीरे-धीरे
 उन्हें त्रिन लगने लगा था। यह धनर में उमका मानविक गुण का परिणाम था।
 मेवक ने इस केन्द्रीय पात्र का गठन पूरी मरमरीन में किया है धीरे उमके बरिष को
 अपने पक्षों में आलोचित किया है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि बाणभट्ट धार्मिक पात्र
 है, किन्तु है मरमरीन धीरे मेवक ने उमके उम मरमरीन-का को उसकी समस्त सफलता-
 दुर्वलता के साथ अविन कर दिया है। वह भी हाह-माय का रिड है। उममें भी
 राग तत्त्व अपने पूर्ण विकास के साथ है। यह कहना कि निपुणिका उमके प्रति प्रेमाई
 धी धीरे वह निरपेक्ष-मनस्क था, अपने धनर में भूल होगी। निपुणिका के प्रति उमका
 मोह हमने ही प्रतिभावित हो उठता है कि निपुणिका के आकस्मिक मरमरीन के
 कारण उमने नाट्य मडनी तोड़ डाली धीरे अपने नाटक की पात्रनिधि सिद्धा की
 सिद्धा चतुन तरंगों को भेट कर दी। निपुणिका की मृत्यु के पश्चात् बाणभट्ट के कानो
 में ये शब्द गूँजने लगे—'मैंने कुछ भी नहीं रखा; अपना सब कुछ तुम्हें दे दिया धीरे
 मट्टिनी को भी दे दिया। दोनों में कोई विरोध नहीं है। प्रेम की दो परस्पर विच्छेद
 दिखाएँ एकमूर्त हो गई हैं।' बाणभट्ट कितनी गहराई से इस मरमरीन वेदना को
 अनुभूत करता है। निपुणिका के नारी-मुनम सहज जान में बहुत पहले उसे यह बोध
 करा दिया था कि मट्टिनी धीरे बाणभट्ट दोनों एक दूसरे के आकर्षण केन्द्र में धनराने
 ही था गए हैं धीरे दोनों एक दूसरे की ओर प्रजात रूप में बढ़ते जा रहे हैं। उन्माद
 की अवस्था में सहज ईर्ष्यावश उमने मट्टिनी से कहा था कि गया की धारा में

आलंकारिक अभिव्यंजन-शैली भी आख्यायिका के अनुकूल ही है। द्विवेदी जी ने इस आख्यायिका-शैली को गामिप्राप्य अपनाया है। प्राचीनता की आभास-निर्मिति के लिए ऐसा किया गया है, किन्तु इस रचना का स्वरूप इतना अधिक भौतव्याप्तिक है कि किसी को यह भ्रम भी नहीं हो सकता कि यह आख्यायिका-शैली में लिखा गया है।

आत्मकयात्मक उपन्यास में चरित्र-चित्रण का प्रश्न अत्यन्त जटिल रहता है और प्रधानतः प्रधान पात्र जो स्वयं कथा कहता है, उसके चरित्रिक विकास को भक्ति कर सकना अतिरिक्त कला-कौशल पर निर्भर करता है। इस प्रकार के उपन्यास में लेखक सर्वज्ञता की शैली को नहीं अपना सकता और अपने चरित्र नायक के सम्बन्ध में अपनी ओर से कुछ भी कहने का भवसर नहीं निकाल सकता। उसके चरित्र पर प्रकाश डालने के उसके साधन सीमित ही सिद्ध होते हैं। उसके निजी क्रिया-कलाप, अन्य पात्रों के साथ उसके व्यवहार तथा उसके सम्बन्ध में अन्य पात्रों की प्रतिक्रियाएँ ये ही साधन हैं, जिनसे वह अपने चरित्रनायक के चरित्र को आलोकित कर सकता है। आत्मक-यात्मक उपन्यास में सर्वदा एक खतरा रहता है; या तो चरित्रनायक का अवमूल्यन हो जाता है या तो अतिमूल्यन; किन्तु सामान्य रूप में अतिमूल्यन के स्थान पर अवमूल्यन की संभावना अधिक रहती है। आचार्य द्विवेदी जी ने पूरे कौशल और सज्जता के साथ बाणभट्ट के चरित्र को उभेड़ा है। फलतः अवमूल्यन और अतिमूल्यन के खतरों से बचकर चरित्र का अत्यन्त स्वाभाविक विकास हो सका है। बाणभट्ट अपने बारे में जब स्वयं कुछ कहता है, तो उससे उमका चरित्र अवमूल्यित रूप में हमारे सामने आता है, परन्तु उसके क्रिया-कलाप से पाठकों का भ्रम दूर हो जाता है। पाठक यह विश्वास करने के लिए विवश हो जाते हैं कि बाणभट्ट महज मानवीय संकोच के कारण अपने आपको अवमूल्यित रूप में प्रस्तुत कर रहा है, अन्यथा वह एक ऐसा पात्र है जिसकी बातों मर्यादा है, जिसके अपने सत्कार हैं और जिसकी रुचियाँ परिष्कृत हैं। 'मैं स्त्री-भारोद को देव-मंदिर के समान पवित्र मानता हूँ', जो इस हद में सोच सकता है, उमका चरित्र कितना उभात होगा। नारी-मन में उसके प्रति जो सहज श्रद्धा-भाव एवं विद्वान्-भाव जागरित होता है, उमके मूल में उसके चरित्र का भीसाय है जो उसकी कपटी में नहीं है बल्कि करुणी में है। निपुणिका ने अपने आपको बाणभट्ट के लिए समग्र भाव में उत्प्रेरित कर दिया, इसके मूल में उमका पौरुष एवं उमका दारोदरिक सौंदर्य नहीं है, बल्कि उमका मनः सौंदर्य है। वह नारी के प्रति जो सहज निरपेक्ष भाव रख पाता है, वह अवस्थाग्रह के समान नारी पर असीम प्रभाव डालता है और उसे अपनी ओर खींच लेता है। उसके कारण ही निपुणिका अपने माद-मुमनों से उसे नीराजित करने के लिए सपुण्ड्र को ओर उसी कारण से उन्मत्ति की गणिता मदनवी भी पराभूत हो मन ही मन उगे प्यार

जीवन्त बना दिया है। महामाया और सुचरिता के निर्माण में भी उन्हें यथेष्ट साफल्य प्राप्त हुआ है।

नारी-पार्श्व के प्रतिरिक्त पुरुष पार्श्वों के निर्माण में भी लेखक ने अच्छी सफलता प्राप्त की है। प्रायः प्रत्येक पात्र अपने वैशिष्ट्य का प्रतीक है। अघोर भैरव की तांत्रिक साधना के निष्ठ पुरुष-रूप में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया गया है। उसमें तेजस्विता है, तिग्मता है और साथ ही ध्वंस करुणा का अन्तर्वर्ती प्रवाह है। वस्तुतः उसका वैशिष्ट्य उसे अन्यो में विलक्षण सिद्ध कर देता है। आचार्य सुगत भद्र की सौम्य-रूप बहुत ही आकर्षक है। उसमें जो तेज है, जो प्रभा-पुंज है और नित्य मानव-जाति के प्रति जो करुणा की भावना है, वह सब हृदयाकर्षक, शामक और अत्यन्त महनीय है। कुमार कृष्णवर्धन का निर्माण लेखक ने पूरी कुशलता से किया है। वह एक भाव ही धूर्वीर, साहसी, दया और प्रसर राजनयिक सिद्ध होता है। उसके व्यवित्तव और व्यवहार में जो सहज दालीनता है, वह उसे और भी आकर्षक बना देती है। लोरिकदेव, विरतिवन्द्य आदि पार्श्वों की निर्मिति में भी लेखक ने अपनी कुशलता का परिचय दिया है। बंही मंदिर के पुजारी की प्रतिरिक्त रूप में प्रस्तुत किया गया है। इस कारण वह किंचित् अभिस्वास्थ्य-गा प्रतीत होता है।

'बाणमट्ट की धारमकथा' के अधिकार्य पात्र आदर्शोद्भूत ढंग में निर्मित हैं, उनमें स्थिरता की तुलना में गत्यात्मकता कम है। केवल निपुणिका और सुचरिता के चरित्र में अपेक्षाकृत गत्यात्मकता अधिक है। उपन्यास के धारमकथात्मक होते हुए भी बाणमट्ट के चरित्र के प्रायः सपस्त वैशिष्ट्य उभर कर सामने आ गये हैं, इसी में इस उपन्यास की सफलता निहित है।

इस उपन्यास की अधिकारिक कथावस्तु बाणमट्ट, निपुणिका और अट्टिनी से सम्बद्ध है और अपने स्वरूप में छोटी भी है, किन्तु इस कथावस्तु से सम्बद्ध अन्य अवांतर कथार्थ भी इसमें हैं जो आधिकारिक कथा की पोषित करती हैं। अघोर भैरव और महामाया की कथा, विरतिवन्द्य और सुचरिता की कथा, नर्तकी मङ्गली की कथा, बाधम्य और यशोवर्मा की कथा आदि ऐसी कथाएँ हैं जो प्रधान कथानक में नए मोड़ लाती हैं और उसे और अधिक मार्मिक बनाती हैं। समस्त कथाओं को लेखक ने एक रूप में समायोजित किया है कि ऐसा प्रतीत हो नहीं होता कि अवांतर कथा का प्रकरण आ गया है, बरन् ऐसी प्रतीत होता है कि इन कथानक के अधिभाग संन-का में ही वह उन्मीलित हो उठे हैं। यह वस्तुतः लेखक का रचना-कौशल है कि उसने छोटे से कथानक को बखाना के रूप में अत्यन्त मनोरंजक और आकर्षक ढंग का रूप दे दिया है। ऐतिहासिक उपन्यास होने के कारण इसकी आधिकारिक कथा-वस्तु का मूल आधार ऐतिहासिक है। बाणमट्ट, अट्टिनी, कुमार कृष्णवर्धन, राजनी,

भट्टिनी इसलिए क्रुद्ध पड़ी थी कि उसे पूर्ण प्रत्यय था कि बाणभट्ट उसे हूबने नहीं देगा और बाणभट्ट अपने अन्तर्मन से भी इसी निष्कर्ष पर आया था कि वह किसी भी रूप में भट्टिनी को हूबने न देता; क्योंकि भट्टिनी के सहज आकर्षण से वह बंध चुका था और भट्टिनी भी मुक्त नहीं थी। उसके सहज अभिजात और कौलीन्य ने तथा बाणभट्ट की सहज संकोच भावना ने इस अर्न्तव्यापिनी मृदुल भावना को अभिव्यक्ति के स्तर पर आने से रोकें रखा। इसीलिए निपुणिका ने भाववदता की भूमिका में बाणभट्ट को रटनाबली को सौंप कर मनी प्रेम की दो परस्पर विरुद्ध दिशाओं को एकसूत्र कर दिया। भट्टिनी के प्रति बाणभट्ट की भावना कितनी उद्दाम थी, इसका पता इसी बात से चल जाता है कि उसके पुरुषपुर के अस्थान की बात सुनकर भट्टिनी ने व्याकुल होकर कहा था—‘जल्दी ही सौटना।’ परन्तु बाणभट्ट की अन्तरात्मा के अतल गह्वर से कोई चिन्ता उठा—‘फिर क्या मिलना होगा?’ लेखक का कथन है कि इस कथा में सर्वत्र प्रेम की व्यञ्जना बूढ़ और अदृष्ट भाव से प्रकट हुई है, अपने समग्र रूप में सही है।

निपुणिका और भट्टिनी दोनों प्रधान नारी पात्र हैं। लेखक ने दोनों पात्रों को सहज सहानुभूति के साथ अंकित किया है। उनके बाह्य और आन्तरिक सौंदर्य को अत्यन्त सूक्ष्म रूप में चित्रित किया है। इस उपन्यास में आए हुए समस्त नारी पात्र लेखक की कक्षा अतीतिवनी के अन्तराल में अपने अस्तित्व पाकर भास्वर हो उठे हैं। चाहे निपुणिका हो, चाहे भट्टिनी, चाहे सुचरिता हो चाहे महामाया, चाहे मदनश्री हो, चाहे चारस्मिता, द्विवेदी जी ने सबको नारी-गरिमा से अलङ्कृत रूप में ही प्रस्तुत किया है। द्विवेदी जी की दृष्टि में नारी त्यागमयी है, अदम्य है और पुरुष के जीवन की पूरक है। किन्तु विडम्बना यह है कि वह समाज में विर उपेक्षित, तिरस्कृत और अवमानित है। चाहे रानी हो, चाहे दासी हो, चाहे कुलावना हो, चाहे बारांगना हो, सभी विवश हैं। सभी पुरुष के हाथ के लोड़ा-कीतुक हैं, सभी अभिसक्त हैं। प्रकृति ने नारी को कोमल-मधुर बनाया है, वह ब्रह्मा की अनुग्रह सृष्टि है, परन्तु समाज ने उसके जीवन को अभिशप्त बना दिया है, उसकी योग्यता, उसकी कोमलता को दलित-मुठत किया है और उसे निराश्रय यातनाएँ दी हैं। यही भट्टिनी की दशा है, यही निपुणिका की। इससे विलय न तो सुचरिता है और न तो महामाया। मदनश्री और चारस्मिता के जीवन की कहानी भी इससे भिन्न नहीं है। मच पूछिए तो साय-मास सप्तमासों की यही कथा कहानी है। वस्तुतः यह द्विवेदी जी की लेखनी का अमत्कार है कि उन्होंने इन उपन्यास में आए हुए नारी पात्रों को अत्यन्त गरिमा से भर दिया है। निपुणिका और भट्टिनी के निर्माण में उन्होंने पूरे जीवन से काम लिया है तथा उनकी मृदुभातिमृदु भावना, क्रिया, प्रतिक्रिया आदि को व्यक्त कर उन्हें पूर्ण बना

यशोसर्मा, धावक और भवुपाद ऐतिहासिक पात्र तथा देवपुत्र तुवर मित्तिन्द भी ऐतिहासिक पात्र हैं। लेखक ने 'हर्षचरित' के प्रथम तीन उच्छ्वासों के आधार पर बाण-भट्ट का निर्माण किया है, किन्तु मूल कथानक उसकी निजी कल्पना है, जिसके माध्यम से उन्होंने तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक जीवन को रूपांकित करने का प्रयत्न किया है। लेखक की वर्णना-गीली कथानक के अविविच्छिन्न प्रवाह में बाधक सिद्ध हुई है। लेखक जब सौंदर्य का वर्णन करने लगता है तो उपमानों की कड़ी लगा देता है। चाहे नारी-सौंदर्य का चित्रण हो और चाहे प्रकृति-सौंदर्य का, वह उसमें इस प्रकार लक्ष्म हो जाता है कि यह भूल ही जाता है कि कथानक का प्रवाह भंग हो गया है। इसके प्रतिरिक्त भी लेखक प्रसंगों की खोज में रहता ही है। कोई प्रसंग मिला नहीं कि वह ले उड़ता है और उसके अनेक पक्षों को इस रूप में उन्मीलित करने लगता है मानो उसे कथानक के प्रवाह की कोई परवाह नहीं है। समस्त उपन्यास में इस प्रकार के प्रसंग भरे पड़े हैं, जिन्होंने कथानक के ऋजु सरल प्रवाह को बाधित किया है। यही कारण है कि पूरे उपन्यास में एक प्रकार की भंगरता है और क्षिप्र कार्मावस्था का अभाव है। उपन्यास के कथानक के कुछ अंश ऐसे भी हैं जो विश्वसनीय प्रतीत नहीं होते। जैसे—बन्धुवर्ध का समूचा वर्णन और धूम्रगिरि की घटना। धार्मिक अतिचार में विश्वास रखने वाले भक्ते ही इन प्रसंगों को स्वाभाविक रूप में स्वीकार कर लें, किन्तु बुद्धि-विवेक सम्पन्न पाठक के लिए तो ऐसे प्रसंग अविविश्वास्य ही मिष्ट होंगे। मले ही लेखक ने धार्मिक अतिचार को दिखाने के उद्देश्य से उन्हें प्रस्तुत किया हो, किन्तु प्रभाव-निमित्त में वे अव्यक्त ही सिद्ध हुए हैं।

एक अपहृत बाला की संक्षिप्त कथा को लेखक ने ऐतिहासिक वातावरण में अत्यन्त भास्वर एवं हृदयावर्जक बना दिया है। सांस्कृतिक पृष्ठभूमि को अत्यन्त सुन्दर रूप में प्रस्तुत किया गया है। हर्षकालीन जीवन-चर्या, आचार-व्यवहार, वेश-भूषा, धार्मिक ऊहापोह आदि का जितना सुन्दर परिचय इस औपन्यायिक कृति से प्राप्त किया जा सकता है, उतना सुन्दर परिचय तत्काल-सम्बद्ध ऐतिहासिक ग्रन्थों के अनुशीलन से भी नहीं प्राप्त हो सकता। तत्कालीन ममय जीवन का लेखक को इतना अधिक परिचय है कि वह उसे किसी न किसी रूप में अभिव्यक्ति देने के लोभ को संतुन नहीं कर पाया है। परिणाम यह हुआ है कि अनेक अनावश्यक विस्तार हो गया है और

हो गया है। इन उपन्यास का
तत्कालीन-प्रधान उपन्यास है,
है। जीवन और जगत्
रचना में अत्यन्त

इस प्रकार के दो प्रकार के रूपों के रूप में अभिव्यक्त हुआ है, परन्तु पूरे समाज में समान अधिकार और समता के अधिकार के कारण उनकी अभिव्यक्ति कुछ कम में नहीं हो पाई है। जिसके कारण उनकी अधिक और ज़रूरी भाषा को बनने वाली पर आधारित बन गया है। जन्म, बाल्य, भ्रष्टाचार और निपुणता भाषा-संसार को समझने के अर्थ में ही रहते हैं और उनकी सामान्यता की भाषा को समझने को समझने को अवसर बनती है, पर एंग्लो-इंडियन के समाज में यह बात नहीं है। जन्म-प्रवासन के कारण और भी अधिक भाषा में प्रकट हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है कि जिसके कारण इसका नाश नहीं है कि वह प्रेम-प्रवाह को विशेष भाव से प्रभावित होने को शुरू दे दे। परन्तु इसका एक परिणाम यह हुआ है। प्रेम की अभिव्यक्ति की गुणों में उनमें ऐसा वैसा भाव दिया है जो वादकों को अभिभूत कर लेता है और बाल्य, भ्रष्टाचार तथा निपुणता के मनोव्यापारों की अभिव्यक्ति के लिए जिसके को अवसर प्रदान हो गया है।

ऐतिहासिक मानावरण की निर्मिति के लिए इन्वेंटी भी ने हिन्दी में कुछ सीमा तक 'बादबरी' की चीज़ों की व्यवहारण की है। इनमें हिन्दी की अभिव्यक्ति-शक्ति बढ़ी है, इनमें कोई संदेह नहीं, किन्तु जिसके कारण अभिव्यक्ति-प्रणाली में कठिनाई पड़ी है, भाषा का सहज प्रवाह बाधित हो गया है। शब्दों के प्रयोग में भी एक प्रकार

की कृत्रिमता है। अनेक ऐसे शब्द आ गए हैं जो हिन्दी के सचि में ठीक ढंग से नहीं बैठ पाते और लम्बी-लम्बी पदावलिवाँ भाषा के प्रसन्न प्रवाह में खोवाल-जात के समान प्रतीत होती हैं। इतना सब होते हुए भी यह एक सफल आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

‘चारुचन्द्रलेख’

‘चारुचन्द्रलेख’ द्विवेदी जी का दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास है। यह उपन्यास भी ‘बालामट्ट की भारमकपा’ की ही परम्परा में आता है। किन्तु दोनों की शिल्प विधि में किञ्चित् भिन्नता है। ‘बालामट्ट की भारमकपा’ को भारमकपा कहकर उन्होंने पाठकों के सामने एक नया औपन्यासिक प्रतिमान प्रस्तुत किया है, पर ‘चारुचन्द्रलेख’ में ऐसा कोई प्रयास नहीं है। परन्तु लेखक ने स्वयं इसमें दो बातें चित्रित देखी हैं— ‘प्रथम तो यह है कि इस पूरी (या वस्तुतः अधूरी) कथा में चन्द्रलेखा का लिखा भंश बहुत कम है। बाकी भंश जो रामा सातवाहन के मुख से कहलाया गया है, किस प्रकार संगत है, यह स्पष्ट नहीं होता। दूसरी बात यह है कि कथा में अनेक प्रसंगों में परवर्ती प्रयोगों की खर्चा की गई है, एक दोहा तो ‘बिहारी मतमई’ का भी आया है। भरवी-प्रारसी के दाय्य भी प्रचुर मात्रा में आए हैं।’ पहले दोष के परिमार्जन के लिए लेखक ने अयोध्या के माध्यम से यह बात स्पष्ट की है परन्तु पर सुदी हुई बातें ही सत्य नहीं होतीं, समाधिस्थ चित्त में प्रतिफलित बातें भी इतनी ही सत्य होती हैं। इस कथन में यह बात और स्पष्ट हो जाती है कि यथार्थ का आभास देने के लिए ही लेखक ने उसे पत्थर पर खुदा होना दिखाया है, अन्यथा वह उसके समाधिस्थ चित्त में ही प्रतिफलित हुई है और सामान्य पाठक को इसमें किसी प्रकार की विप्रतिपत्ति नहीं हो सकती। साहित्यिक आति के समुपयोग के होने पर भी पाठक इस तथ्य से भली भाँति परिचित रहता है कि समग्र रचना में लेखक अपनी समस्त शक्ति और नीमा के साथ विद्यमान रहता है। जहाँ तक परवर्ती प्रयोगों की खर्चा का प्रश्न है और भरवी-प्रारसी के प्रचुर दाय्यों का प्रश्न है, सहज रूप में यह कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक परिवेश को निर्मातृ में यह लेखक की असफलता है।

‘चारुचन्द्रलेख’ शीर्षक से यह स्पष्ट प्रतिभासित होता है कि इस उपन्यास का प्रधान पात्र चन्द्रलेखा को होना चाहिए और स्वयं उपन्यासकार ने भी इस बात को चित्रित माना है कि इसमें चन्द्रलेखा का लिखा भंश बहुत कम है। ऐसी स्थिति में हम

की कृत्रिमता है। अनेक ऐसे शब्द आ गए हैं जो हिन्दी के सचि में ठीक दम से नहीं बैठ पाते और लम्बी-लम्बी पदावलिषाँ मापा के प्रसन्न प्रवाह में दीवाल-जाल के समान प्रतीत होती हैं। इतना सब होते हुए भी यह एक सफल आत्मकथात्मक ऐतिहासिक उपन्यास है।

था। धर्ममाध्य को भी संमाध्य रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है; क्योंकि धर्ममाध्य धर्ममाध्य और सुदिग्ध हो रह गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह संकल्प लेकर बैठा है कि वह तंत्र, मंत्र, अभिचार आदि से मन्त्रवद तत्कालीन रुढ़ियों और परम्पराओं को धाकनित कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा। तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याइयों, धार्मिक धंधविश्वासों और अतिचारों की कुहेलिका में आकंठ निमग्नित था। सामान्य जन-समूह सिद्धियों से प्रभावित-प्रभिमूत था। कर्म पर से लोगो का विश्वास उठ गया था और तन्त्र-मन्त्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बलवती हो उठी थी। निष्ठल्ले, चमत्कार-प्राण ढोंगी साधुओं को जनता ने अपना नेता मान लिया था। इतना ही नहीं, बरफ़ राजा-महाराजा आदि भी इस प्रकार के ढोंगी सिद्धों की सिद्धियों से चमत्कृत-प्रभिमूत थे। उनमें कर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी। धरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी आँखें सदा आकाश की ओर रहती थीं। उन्हें नक्षत्रों से प्रेरणा मिलती थी। तत्कालीन सारा सातावरण कुहेलिकाच्छन्न था। रानी चन्द्रलेखा कोटिबेबी रस के माध्यम से जरा-मरण से मुक्ति का उपाय खोजती थीं और उसके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैव्य को दूर करना चाहती थी। राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता। विद्यावर मट्ट नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे। विपन्न स्थिति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कुठित हो चुकी थी। उस युग का धर्मवेत्ता भ्रांत था, साधु-सन्मासी भ्रांत थे, राजा भ्रांत था और सामान्य जनता भी भ्रांत थी। क्षमप्र जीवन कलुषित और अभिशप्त था। चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतदर्प तथा हतवीर्य हो चुका था। लेखक ने अन्धकाराच्छन्न भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश पुंज को इस रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि अकर्मण्यता और परावतम्बन की कुहेलिका छट जाएगी और कुछ समय के लिए आकाश में प्रकाश-पुंज लीलायित हो उठेगा। इस दृष्टि से देखा जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है।

ऐतिहासिक सातावरण की निमित्त में लेखक को यथेष्ट सफलता प्राप्त हुई है। वस्तुतः तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पहचानता है। इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है। कहीं-कहीं ऐतिहासिकता से विच्युति भी दृष्टिगत होती है। लेखक अनेक स्थानों पर अपनी वर्णना में भी प्राधुनिक बन गया है : पंचमीन अधुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी चर्चा इस उपन्यास में है। ऐसे पंचमीन

की मूल भावना गीतम बुद्ध से सम्बद्ध की जा सकती है, परन्तु हमका अपने रूप में प्रचलन प्राधुनिक ही है। प्रजापति जनता की शक्ति को महत्त्व प्रदान करना यह भी अपने मूल रूप में प्राधुनिक है। हम उपन्यास में उस काल का वर्णन है, जबकि मुगलमानों ने धार्मिक रूप में अपनी मर्त्ता जमाई थी, उनकी भाषा आदि का अधिक प्रचार-प्रसार नहीं हुआ था। अतः परबो-फारसी के शब्दों का निस्संकोच प्रयोग वातावरण की निमित्त में बाधक ही सिद्ध होता है। लेखक ने परबर्तों काल की कुछ प्रवृत्तियों को भी प्रतिबिम्बित दो है, जिससे काय-दोष आ जाता है। 'कहियत भिन्न न भिन्न,' यह तुलसीदास की प्रतिबिम्बित है, इसके प्रयोग के बिना भी काम चल सकता था। ऐतिहासिक उपन्यासकार को तथ्यों के आकलन में समग्र रूप से ऐतिहासिक होना चाहिए। वह अपने निष्कर्षों में प्राधुनिक हो सकता है। ऐसा करने पर वह दोषभागी नहीं माना जा सकता।

हम उपन्यास का प्रमुख पात्र है राजा सातवाहन। अन्य पात्रों की तुलना में उसका आधुनिक वैभव फीका पड़ जाता है। वह धीर है, साहसी है, निर्भीक है, परन्तु ऐसा लगता है कि उसकी निर्णय-शक्ति दुर्बल है। विद्याधर भट्ट की तेजस्विता, वाग्मिता एवं कर्तव्यपरायणता से सामने वह दबा-दबा रहता है। वह स्वयं यह अनुभव करता है कि राजा वह है, किन्तु उससे पूछे बिना ही विद्याधर भट्ट सारे निर्णय ले लेता है। उसे सूचना मात्र दे दी जाती है। तथापि विद्याधर भट्ट पर उसका अग्रिम विश्वास है। वह जानता है कि भट्ट जो कुछ करता है वह राज्य और राजा के हित के लिए ही। रानी बन्धुप्रभा के सामने समस्त वह कुठिन हो जाता है, नहीं तो रानी के छद्मशत्रुत्व को वह इस रूप में स्वीकार न कर पाता। वह रानी की नायनाय के प्रतिधारों में सहभागिनी होने में रोक सकता था, पर रोक नहीं पाया, क्योंकि उसको किसी मायना को टुकड़ना उसके बस की बात नहीं थी। राजा का जो दर्प होता है, उसका भी उसमें किञ्चित् समाव प्रतिभासित होता है और यही कारण है कि छोटी-छोटी शक्तियों के सामने भी वह झुक जाता है। राजा का पात्र आद्यन्त इस रूप में विकसित हुआ है मानो वह भट्ट पाद का क्रीडा-कौतुक हो, जिसे भट्ट अपनी इच्छानुसार कार्य-सम्पादन के लिए योजित करता है। राजा सातवाहन के चरित्र का जितना स्वतंत्र विकास होना चाहिए था, उतना नहीं हो पाया है।

राजा सातवाहन की तुलना में विद्याधर का आधुनिक विकास अधिक स्वाभाविक धरातल पर हुआ है। उसमें संकल्प शक्ति ही नहीं है, बल्कि मर्याद प्रिया-शक्ति है। कार्यक्षम के कारण उसकी प्रिया-शक्ति धीली नहीं पड़ी है। उसकी दृष्टि बहुत ही भेदक है। सुदूर भविष्य के अन्तराण में भी वह सार वस्तु खोज पाता है। यद्यपि ज्योतिष में उसकी प्रगाथ छटा है, किन्तु धीरे धीरे के समान वह ज्योतिष ही में नहीं जीना चाहता। उसने यह अनुभव किया है कि नश्वरों की गणना करते-करते अपने अपना धारा जीवन

या । धर्ममाध्य को भी संमाध्य रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है; क्योंकि धर्ममाध्य धर्ममाध्य और संदिग्ध हो रह गया है । ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह संकल्प लेकर चला है कि वह तंत्र, मंत्र, अभिचार आदि से सम्बद्ध तत्कालीन रुढ़ियों और परम्पराओं को भाकनित कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा । तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याहम्वरो, धार्मिक ग्रंथविद्वानों और ग्रंथिचारों की कुहेलिका में भाकठ निमज्जित था । सामान्य जन-समूह निद्रियों से प्रभावित-प्रभिमूत था । कर्म पर से लोगों का विश्वास उठ गया था और तंत्र-मंत्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बलवती हो उठी थी । निष्ठले, चमत्कार-प्राण डोगी साधुओं को जनता ने अपना नेता मान लिया था । इतना ही नहीं, बरम्प राजा-महाराजा आदि भी इस प्रकार के डोगी सिद्धों की सिद्धियों से चमत्कृत-प्रभिमूत थे । उनमें कर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी । धरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी भाँखें सदा भाकाश की ओर रहती थीं । उन्हें नक्षत्रों से प्रेरणा मिलती थी । तत्कालीन सारा वातावरण कुहेलिकान्धल था । रानी चन्द्रलेखा कोटिबेधी रस के माध्यम से जरा-भरण से मुक्ति का उपाय खोजती थी और उसके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैव्य को दूर करना चाहती थी । राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता । विद्यावर भट्ट नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे । विपम स्थिति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कृत्तित हो चुकी थी । उस युग का धर्मनिरा भाव था, साधु-संन्यासी भ्रात थे, राजा भ्रात था और सामान्य जनता भी भ्रात थी । स्रमग्र जीवन कलुषित और भ्रमिशत था । चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतदर्प तथा हतमीर्य हो चुका था । लेखक ने ग्रन्थकाराच्छल भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश-पुंज को इस रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि भकर्मण्यता और परावसम्बन्ध की कुहेलिका छूट जाएगी और कुछ समय के लिए भाकाश में प्रकाश-पुंज लोलायित हो उठेगा । इस दृष्टि से देखा जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है ।

ऐतिहासिक वातावरण की निमित्त से लेखक को स्पष्ट सफलता प्राप्त हुई है । वस्तुतः तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पहचानता है । इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है । वहीं-कहीं ऐतिहासिकता से विन्युति भी दृष्टित होती है । लेखक अनेक स्थानों पर अपनी वर्णना में भी प्रापुनिक बन गया है : पंचसौल प्रापुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी चर्चा इस उपन्यास में है । वेले पुनसौल

इस जनजाति का प्रमुख पार है राजा मातवाहन । अन्य पारों की तुलना में इसका आर्थिक विकास थोड़ा पर आता है । वह बीर है, नागो है, शिभीक है, पान्थु ऐसा मानता है कि उसकी निर्णय-शक्ति दुर्बल है । बिद्यावर भट्ट की ऐश्वर्यवता, वाग्मिना एवं शत्रुघ्नराजराजा से सामने वह दबा-दबा रहता है । वह स्वयं यह अनुभव करता है कि राजा बड़ है, किन्तु उसने कुछ बिना ही बिद्यावर भट्ट गारे शत्रुघ्न से लेना है । उसे तुलना मात्र दे दी जाती है । तबानि बिद्यावर भट्ट पर उमका अधिक विरवाग है । यह जानता है कि भट्ट जो कुछ करता है वह राजा और राजा से हित के लिए ही । गी अष्टप्रभा से सामने लम्बवतः वह कुछ दिन ही आता है, वहीं तो राजा के पशुपुरोष को वह इस रूप में स्वीकार न कर पाता । वह राजा को नागनाथ के प्रतिपारों से महामागिनी होने में रोक लगता था, पर रोक नहीं पाया, क्योंकि उमकी किनी भावना को दृष्टगता उनके बल की बाग नहीं थी । राजा का जो दर्प होना है, उमका भी उमने किबन् प्रभाव प्रतिभागत होता है और यही कारण है कि छोटी-छोटी शक्तियों के सामने भी वह झुक जाता है । राजा का पात्र अत्यन्त इन रूप में विकसित हुआ है मानो वह भट्ट पात्र का मोटा-बोतुक हो, जिसे भट्ट अपनी इच्छानुसार कार्य-समादन के लिए धोषित करता है । राजा मातवाहन के अर्थ का जिनका स्वतंत्र विकास होना चाहिए था, उतना नहीं हो पाया है ।

राजा मातवाहन की तुलना में बिद्यावर का आर्थिक विकास अधिक स्वामाधिक पराजल पर हुआ है । उममें संकल्प शक्ति ही नहीं है, बरम् भरपूर क्रिया-शक्ति है । धार्मिक के कारण उसकी क्रिया-शक्ति क्षीण नहीं पड़ी है । उमकी दृष्टि बहुत ही भेदक है । मुद्दूर भविष्य के अन्तराल से भी वह सार वस्तु खोज माती है । यद्यपि ज्योतिष में उसकी समर्थ श्रद्धा है, किन्तु पीर शर्मा के समान वह ज्योतिष ही में नहीं जीना चाहता । उमने यह अनुभव किया है कि नक्षत्रों की गणना करते-करते उमने अपना सारा जीवन

था। धर्ममाध्य को भी सामान्य रूप में प्रस्तुत करने में ही कला है, परन्तु यहाँ पर कला कला सिद्ध नहीं हो पाई है, क्योंकि धर्ममाध्य धर्ममाध्य और संदिग्ध हो रह गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि उपन्यासकार यह संकल्प लेकर चला है कि वह तंत्र, मंत्र, भविष्यवाणी आदि से सम्बद्ध तत्कालीन रुढ़ियों और परम्पराओं को भाङ्गित कर उन पर कठोरतम प्रहार करेगा। तत्कालीन भारतवर्ष मिथ्याभक्तियों, धार्मिक संघर्षवाधों और भविष्यवाणियों की कुहेलिका में आकंठ निमज्जित था। सामान्य जन-समूह सिद्धियों से प्रभावित-प्रभिमूढ था। कर्म पर से लोगों का विश्वास उठ गया था और तंत्र-मंत्र के माध्यम से सिद्धि-प्राप्ति की भावना बसकती हो उठी थी। निऊले, चमरकर-प्राण डोंगी साधुओं को जनता ने अपना नेता मान लिया था। इतना ही नहीं, बरम्परा महाराज आदि भी इस प्रकार के डोंगी सिद्धियों की सिद्धियों से चमरकृत-प्रभिमूढ थे। उनमें कर्तव्य-निर्धारण की शक्ति नहीं थी। धरती पर उनका विश्वास नहीं था, उनकी आँखें सदा आकाश को घोर रहती थी। उन्हें नक्षत्रों से प्रेरणा मिलती थी। तत्कालीन सारा वातावरण कुहेलिकाच्छन्न था। रानी चन्द्रलेखा कोटिबेदी रस के माध्यम से जरा-भरस से भुक्ति का उपाय खोजती थी और उनके माध्यम से ही जन-साधारण के दुःख-दैन्य को दूर करना चाहती थी। राजा सातवाहन में इतनी शक्ति नहीं थी कि वह रानी को ऐसे दुरतिक्रम्य पथ से विचलित कर सकता। विद्याभक्त मठ नक्षत्रों से विजय-पथ खोजते-खोजते दिग्भ्रमित हो गए थे। विष्णु स्मृति के प्रत्यक्ष दर्शन की शक्ति कुठित हो चुकी थी। उस युग का धर्मवेदा भ्रान्त था, साधु-संन्यासी भ्रान्त थे, राजा भ्रान्त था और सामान्य जनता भी भ्रान्त थी। सुमग्न जीवन क्लृप्त और भविष्यतः था। चरित्र हीनतर सिद्ध हो चुका था और सारा समाज हतवर्ष तथा हतवीर्य हो चुका था। लेखक ने भग्नकाराच्छन्न भारतीय जीवन के इतिहास में सातवाहन और चन्द्रलेखा के प्रकाश पुञ्ज को हम रूप में प्रस्तुत किया है कि ऐसा प्रतीत होता है कि भग्नता और परावलम्बन की कुहेलिका छूट जाएगी और कुछ समय के लिए आकाश में प्रकाश-पुञ्ज लीनामय हो उठेगा। इस दृष्टि से देखा जाए तो लेखक का सारा आयोजन अत्यन्त भास्वर और विराट् प्रतीत होता है।

ऐतिहासिक वातावरण की विमिति ने लेखक को स्पष्ट सफलता प्राप्त हुई है। अस्तुतः तत्कालीन इतिहास का उसे अत्यन्त सूक्ष्म परिचय है और उस युग के सांस्कृतिक जीवन के कण-कण को मानो वह पहचानता है। इस कारण सारा ऐतिहासिक परिवेश यथार्थ-सा प्रतीत होता है। कहीं-कहीं ऐतिहासिकता से विच्युति भी दृष्टिगत होती है। लेखक अनेक स्थानों पर अपनी वर्णना में भी साधुनिक बन गया है : पंचशील अधुनिक संदर्भ में ही विकसित है, जिसकी चर्चा इस उपन्यास में है। ऐसे पंचशील

की मूल भावना गौतम बुद्ध से सम्बद्ध की जा सकती है, परन्तु इसका अपने रूप में प्रचलन प्राच्युतिक ही है। प्रजा या जनता की शक्ति को महत्त्व प्रदान करना यह भी अपने मूल रूप में प्राच्युतिक है। इस उपन्यास में उस काल का वर्णन है, जबकि मुगलमानों ने पारंपरिक रूप में अपनी सत्ता जमाई थी, उनकी भाषा आदि का अधिक प्रचार-प्रसार नहीं हुआ था। अतः अरबी-फारसी के शब्दों का निस्संकोच प्रयोग वातावरण की निर्मिति में बाधक ही मिट्ट होता है। लेखक ने परवर्ती काल की कुछ प्रवृत्तियों को भी प्रतिबिम्बित की है, जिससे काय-दोष घा आता है। 'कहिंयन भिन्न न भिन्न,' यह तुलसीदास की अभिव्यक्ति है, इनके प्रयोग के बिना भी काम चल सकता था। ऐतिहासिक उपन्यासकार को सध्यों के प्राकल्पन में समग्र रूप से ऐतिहासिक होना चाहिए। वह अपने निष्कर्षों में प्राच्युतिक हो सकता है। ऐसा करने पर वह दोषभागी नहीं माना जा सकता।

इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है राजा सातवाहन। अन्य पात्रों की तुलना में उसका पारिवारिक वैभव फीका पड़ जाता है। वह वीर है, साहसी है, निर्भीक है, परन्तु ऐसा लगता है कि उसकी निर्णय-शक्ति दुर्बल है। विद्याधर भट्ट की वैश्वस्वित्ता, वाग्मिता एवं कर्तव्यपरायणता से सामने वह दबा-दबा रहता है। वह स्वयं यह अनुभव करता है कि राजा वह है, किन्तु उससे पूछे बिना ही विद्याधर भट्ट सारे निर्णय ले लेता है। उसे सूचना मात्र दे दी जाती है। तथापि विद्याधर भट्ट पर उसका अविश्वसित्व है। वह जानता है कि भट्ट जो कुछ करता है वह राज्य और राजा के हित के लिए ही। रानी चन्द्रप्रभा के सामने समस्तः वह कुठित हो जाता है, नहीं तो रानी के धनानुरोध को वह इस रूप में स्वीकार न कर पाता। वह रानी को नागनाथ के प्रतिचारों में सहभागिनी होने में रोक सकता था, पर रोक नहीं पाया; क्योंकि उसकी किसी भावना को ठुकराना उसके बस की बात नहीं थी। राजा का जो दर्प होना है, उसका भी उसमें किंचित् प्रभाव प्रतिभासित होता है और यही कारण है कि छोटी-छोटी शक्तियों के सामने भी वह झुक जाता है। राजा का पात्र आद्यन्त इस रूप में विकसित हुआ है मानो वह भट्ट पाद का क्रीडा-कौतुक हो, जिसे भट्ट अपनी इच्छानुसार कार्य-सम्पादन के लिए योजित करता है। राजा सातवाहन के अरि का जितना स्वतंत्र विकास होना चाहिए था, उतना नहीं हो पाया है।

राजा सातवाहन की तुलना में विद्याधर का पारिवारिक विकास अधिक स्वामाविक धरातल पर हुआ है। उसमें संकल्प शक्ति ही नहीं है, बल्कि भरपूर क्रिया-शक्ति है। वार्धक्य के कारण उसकी क्रिया-शक्ति क्षीण नहीं पड़ी है। उसकी दृष्टि बहुत ही भेदक है। मुद्र भविष्य के अन्तराण से भी वह गार बस्तु खोज मानो है। यद्यपि ज्योतिष में उसकी भगवत् श्रद्धा है, किन्तु धीरे धीरे के समान वह ज्योतिष ही में नहीं जीना चाहता। अपने यह अनुभव किया है कि नश्वरों को गणना करते-करते अपने अपना मारा जीवन

अपनी तर दया, पर कार्य-निष्ठा कभी भी नहीं मिनो। यह निरन्तर भटकता रहा। इसीलिए तुकों का सामना करने के लिए चम्बल-पाटी के अभियान के सम उसने नक्षत्रों को नहीं देता, केवल भवसर को देता और इसी कारण उसे सफलता प्राप्त हुई। इस प्रकार की अप्रत्याशित विजय में उसका उत्साह विषममान हो उठा और यह यह अनुभव करने लगा कि इसी प्रकार साहस और शक्ति का परिचय कर देना की विजातीयों-विदेशियों के धंगुल से मुक्त किया जा सकता है। राजनीति कूटनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उनकी समस्त सूक्ष्मता में यह पारंगत था। उपन्यासकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का श्रेष्ठ किया है। विद्याधर भट्ट ने ऐसी आंतरिक शक्ति थी कि उसके सामने जाने पर तेजस्वी व्यक्ति भी हतप्रभ हो जाता था। उसकी शक्ति केवल एक बार सीदी मौला के सामने कुठित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति अकुंठित थी। उसके समस्त कार्यों में साने-दान के मूल में उसकी अपरिचीम राजभक्ति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का जीवन्त विग्रह था।

बोधा विद्याधर की राजनीति, कूटनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का कुशल क्रियान्वय उसकी सफलता थी। वस्तुतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के सोपान पर चढ़ पाते थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़-मांस का पिंड होने पर भी वह ऊर्जा-मात्र है और उसके शरीर के अंश-अंश में मानो भस्तिष्क की ही शिराएँ हैं, उसका सर्वांग चेतना का ही पुञ्जीभूत रूप है, जड़ तत्त्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि शायद उसके शरीर में हरिपिंड नहीं है, वह सर्वथा राग शून्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निभूत कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक धरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे मानवीय संवेदना से मुक्त सिद्ध कर दिया है। बोधा के निर्माण में लेखक को अच्छी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही आकर्षक और हृदय बनाया है। वस्तुतः चन्द्रलेखा सौंदर्य की प्रतिमान है, 'सुन्दरता को सुन्दर करई', विधाना की अनुपम-अप्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की सारी शक्ति लगाकर उनके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटाए हैं। उसमें जैसा बाह्य सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है : अन्तर्बाल का अद्भुत सामंजस्य है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य को प्रवृत्ति पाप-वृत्ति की ओर नहीं होती, उनका यह कथन चन्द्रलेखा के चरित्र पर पूर्णरूप से चरितार्थ होता है। अगम रानियों की तुलना में भी चन्द्रलेखा कुछ अधिक प्रतीत होती है।

वह महामिका के गुञ्जलक से धावृत नहीं है। छोटे-बड़े मयके प्रति उगमे ममभाव है। अपने हृदय की उन्मुक्तता के कारण ही नागनाथ के प्रति कहलार्द्र होकर वह दरक जाती ॥ धीरे उसकी विकट साधना में सहयोगिनी बनती है। राजा को जन-जागरण का मंत्र देकर तथा उन्हे सर्वतोभावेनः सहयोग का आश्वासन देकर भी वह नागनाथ की विकट, कृच्छ्र साधना में सहयोग देती है। वस्तुतः इस सहयोग ने पीछे भी उसकी मोह-मंदन की भावना का प्राधान्य था, क्योंकि कोटिवेधी रस के द्वारा वह नितिल लोक का जरा-मुरतु आदि के बन्धन से सर्वदा के लिए मोक्ष चाहती थी; किन्तु उसकी साधना विफल हो गई, उसका मन कुंठित हो गया तथा द्विधा-विभक्त उसका व्यक्तित्व न तो ममत्व भाव से राजा का ही हो सका और न तो तर-साधना में ही लीन हो सका। उसके मन के किमी कोने में नागनाथ के प्रति भी कोमल भाव उदित हो गया था, जिसे उसे धीरे कुंठन बनाया। रानी चन्द्रसेला राजा के लिए प्रेरणा-स्रोत थी, विद्याधर की पोत्रता में देवी-रूप में सम्पूजित हो समाहित थी, मैत्र की शक्ति को उपवीर्यमान करने में सहायक थी, परन्तु उसका स्वाभाविक विकास मानसिक ऊहापोह और द्विविधा के कारण प्रतिच्छन्न हो गया। धारम में जिस शक्ति-तेज-स्फुर्निग रूप में उसकी कल्पना की गई थी, उसका क्रमिक विकास नहीं प्रस्तुत किया जा सका।

मैत्र-मैत्रिंह-मदनवती इस उपन्यास की अभिराम कल्पना है। वह राजा सातवाहन की साक्षात् क्रिया-शक्ति है। अत्यन्त कमनीय नारी विग्रह में मानो धीरे रस हो धवतरित हो गया है। नारी-महज सज्जा और बीड़ा के भवगु ठन के भीतर भाँकता बीरदर्प सोमहर्षक प्रतीत होता है। समग्र उपन्यास में वही ऐसा पात्र है, जिसे तत्कालीन मह-नदात्रो की माया ने अभिभूत नहीं किया, जिसे तांत्रिक अनिचार ने विवर्धित नहीं बनाया और जो परम्परा-प्रवाह से अतीत दास्यो की परम्परा में, जीवन के वर्तमान में ही मय बृहत् देखने की अभ्यस्त थी। मेलक ने उसका निर्माण ही इस रूप में किया है मानो वह नेशन बेतन-पिंड है, जह-तत्त्व से मर्षणा असृष्ट। उसमें जीवन-श्रोति इस रूप में विनामवनी हो उठी है कि उसमें विद्याधर भट्ट जैसे ममर्ष, अपरात्रेय व्यक्ति उचित प्रकाश पाते हैं। उसमें समय को पकड़ मकने की ऐसी शक्त है कि सीसी मोला जेहा प्रवृत्ति एवं दुरतिग्रम्य व्यक्ति भी अभिभूतमान हो उठता है। उपन्यास में जहाँ में मैत्र का प्रवेश होता है धीरे जहाँ तक वह रहती है, उसकी प्रसर ज्योति से साग बालावरण आपूरित-ना प्रतीत होता है। उसमें जो महैतुकी सेवा-भावना है, अपने धार की क्षात्रकर्म के समान दारित कर देने की जो दुर्दमनीय भावना है, जो अपूर्व तेजस्विता-तिम्भता है और महैतुक सेवा-भाव में पुण्यवत् मन के वह जाने की भावना की निरस्त करने की जो रदुष्ट शक्त है, वह सब उसके व्यक्तित्व की महार्प बना देता है। पूरे उपन्यास में यही ऐसा भास्वर पात्र है जो पाठकों

अनीत कर दिया, पर चार्य-गिद्धि कभी भी नहीं मिली। यह निरंतर घटका ही रहा। इंगीलिश लुकों का गायना करने के लिए जम्बून-गाड़ी के अभिनार के वन उगने मधनों को नहीं देता, नेशन बबगर को देता और इंगी कारण उने मरुता को प्राप्त हुई। इन प्रकार की अन्यायानित विषय में उनका उदाह विषयमान हो उग्र और यह यह अनुभव करने लगा कि इंगी प्रकार साहज और शक्ति का परिवार दे कर देता को बिजातीयों-विदेनियों के अनुम में मुक्त किया जा सकता है। राजनीति, बूटनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उनको समस्त मूढताओं में यह पारंगत था। उन्म्यायकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का उल्लेख किया है। विद्याधर भट्ट में ऐसी सांसारिक शक्ति थी कि उसके सामने जाने पर तेजस्वी व्यक्ति भी हतभ्रम हो जाता था। उसकी शक्ति बेशक एक बार सीढ़ी सीढ़ी के सामने कुठित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति बहुत ठिठ थी। उसके समस्त कार्यों के साने-धान के मूल में उसकी अपरिमित राजभक्ति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का अखिल विग्रह था।

बोधा विद्याधर की राजनीति, बूटनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का मुख्य क्रियान्वय उसकी सफलता थी। वस्तुतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के सोपान पर चढ़ पाते थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यमय ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड-मांस का पिंड होने पर भी वह ऊर्जा-मान है और उसके शरीर के अंश-अंश में मानो मस्तिष्क की ही शिराएँ हैं, उसका सर्वांग चेतना का ही पुञ्जीभूत रूप है, जड़ तत्त्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि शायद उसके शरीर में हृदिपट्ट नहीं है, वह सर्वथा राग शून्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निश्चित कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक धरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे मानवीय संवेदना से मुक्त सिद्ध कर दिया है। बोधा के निर्माण में लेखक को अक्षी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रलेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही धार्मिक और हृद्य बनाया है। वस्तुतः चन्द्रलेखा सौंदर्य की प्रतिमान है, 'सुन्दरता को सुन्दर करई', विधाना की अनुपम-अप्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की चारों शक्ति लगाकर उनके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटाए हैं। उसमें जैसा बाह्य सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है। अन्तर्बाल का अदृश्य सामजस्य है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य को प्रवृत्ति पाप-वृत्ति की ओर नहीं होती, उनका यह कथन चन्द्रलेखा के चरित्र पर पूर्णरूप से चरितार्थ होता है। अन्य चरित्रों की तुलना में भी चन्द्रलेखा कुछ अधिक प्रतीत होती है।

व्यतीत कर दिया, पर कार्य-मिट्टि कभी भी नहीं मिली। वह निरन्तर भटकता ही रहा। इसीलिए तुकों का सामना करने के लिए चम्बल-घाटी के प्रतिपान के समान उसने नक्षत्रों को नहीं देखा, केवल भवसर को देखा और इसी कारण उसे सफलता भी प्राप्त हुई। इस प्रकार की अप्रत्याशित विजय से उसका उत्साह विवर्धमान हो गया और वह यह धनुमन्व करने लगा कि इसी प्रकार साहस और शक्ति का परिचय दे कर देश को विजातीयों-विदेशियों के चंगुल से मुक्त किया जा सकता है। राजनीति, कूटनीति और रणनीति तीनों में उसकी अच्छी गति थी और उनकी समस्त सूझबूझ में वह पारंगत था। उपन्यासकार ने अनेक स्थानों पर उसकी उक्त नीतियों की सफलता का संकेत किया है। विद्याधर भट्ट में ऐसी भावैतिक शक्ति थी कि उसके सामने जाने पर तेजस्वी व्यक्ति भी हतप्रभ हो जाता था। उसकी शक्ति केवल एक बार सींदी मौला के सामने कुठित हुई थी। उसकी स्वामि-भक्ति अकुठित थी। उसके समस्त कार्यों के साने-साने के मूल में उसकी अपरिसीम राजमन्ति थी। ऐसा प्रतीत होता है कि वह राजा सातवाहन की क्रिया-शक्ति का जीवन्त विग्रह था।

बोधो विद्याधर की राजनीति, कूटनीति और रणनीति का व्याख्याता था। भट्टपाद की नीतियों का कुशल क्रियान्वयन उसकी सफलता थी। वस्तुतः बोधा ही ऐसा माध्यम था, जिससे विद्याधर सफलता के सौपान पर चढ़ पाते थे। लेखक ने बोधा के व्यक्तित्व को कुछ रहस्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है। उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़-मांस का पिंड होने पर भी वह ऊर्जा-मान है और उसके शरीर के अणु-अणु में मानो मस्तिष्क की ही शिराएँ हैं, उसका सर्वांग चेतना का ही पुंजीभूत रूप है, जड़ तत्व उसमें है ही नहीं। उसके समस्त पक्षों को देखते हुए ऐसा प्रतिभासित होता है कि शायद उसके शरीर में हृत्पिंड नहीं है, वह सर्वथा राग धूम्य है, किन्तु उसके मन के गहनतम, निभूत कोने में मैना की मूर्ति विद्यमान रही है, जिसने उसे जागतिक भरातल पर प्रतिष्ठित कर उसे मानवीय संबेदना से मुक्त मिट्ट कर दिया है। बोधा के निर्माता में लेखक को अच्छी सफलता मिली है।

रानी चन्द्रसेखा के व्यक्तित्व को लेखक ने बहुत ही चार्पक और दृढ़ बनाया है। वस्तुतः चन्द्रसेखा सौंदर्य की प्रतिभा है, 'मुन्दरता को मुन्दर कर दे', विभाता को मतुम-अप्रतिम सृष्टि है। लेखक ने अपनी लेखनी की सारी शक्ति लगाकर उनके सौंदर्य के समस्त उपादान जुटार हैं। उनमें जैसा बाह्य सौंदर्य है वैसा ही आन्तरिक सौंदर्य है : अन्तर्बाह्य का अद्वैत सार्वजस्य है। कालिदास ने कहा है कि सौंदर्य को प्रकृति पा-प्रति की ओर नहीं होती, उनका यह कथन चन्द्रसेखा के अरिज पर पूर्णरूप से अतिरिक्त होता है। अन्य रानियों की तुलना में भी चन्द्रसेखा कुछ अधिक प्रतीत होती है।

वह प्रहमिका के गुलक से प्रानुत नही है । छोटे-बड़े सबके प्रति उममे समभाव है । अपने हृदय की उन्मुक्तता के कारण ही नागनाथ के प्रति कदलार्द्र होकर वह ढरक जाती है और उसकी बिकट माधना मे सहयोगिनी बनती है । राजा को जन-जागरण का मंत्र देकर तथा उन्हें सर्वतोभावेनः सहयोग का आश्वामन देकर भी वह नागनाथ की बिकट, वृच्छ साधना में सहयोग देती है । अस्तुतः इस सहयोग के पीछे भी उसकी भोक्तृ-मंश की भावना का प्राधान्य था, क्योंकि कोटिवेरी रंग के द्वारा वह निमित्त भोक्तृ का जरा-मृदु आदि के बन्धन से सर्वदा के लिए मोघ चाहनी थी, किन्तु उसकी साधना विफल हो गई, उसका मन कुठित हो गया तथा डिपा-विभक्त उसका व्यक्तित्व न तो समग्र भाव से राजा का ही हो सका और न तो तपः साधना में हो लीन हो सका । उसके मन के किसी कोने में नागनाथ के प्रति भी कोमल भाव उदित हो गया था, जिसे उसे और कु ठन बनाया । रानी चन्द्रलेला राजा के लिए प्रेरणा-स्रोत थी, विद्याधर की योजना में देवी-रूप में सम्पूजित हो समाहित थी, मैना की शक्ति की उपवीर्यमान करने में सहायक थी, परन्तु उसका स्वाभाविक विकास मानसिक ऊहापोह और द्विविधा के कारण प्रतिकूल हो गया । प्रारंभ में जिस शक्ति-तेज-स्फुलित रूप में उसकी कल्पना की गई थी, उसका क्रमिक विकास नहीं प्रस्तुत किया जा सका ।

मैना-पैनासिंह-मदनवती इन उपन्यास की अभिराज कल्पना है । वह राजा शालवाहन की साक्षात् क्रिया-शक्ति है । अत्यन्त कमनीय नारी विग्रह में मानो वीर रम ही अवतरित हो गया है । नारी-महज लज्जा और श्रीहा के प्रबलु टन के भीतर मङ्गला वीरद्वय लोमहर्षक प्रतीत होता है । समग्र उपन्यास में यही ऐमा पात्र है, जिसे तत्कालीन ग्रह-मन्त्रों की माया ने अभिभूत नहीं किया, जिसे तान्त्रिक अभिचार ने विवशित नहीं किया और जो केवल अपने ही शक्ति के द्वारा ही अपनी शक्ति को प्रकट करने में सक्षम है ।

इसका मूल्य सभी को धुकाता पड़ेगा। 'सबको अपने किए का फल भोगना पड़ता है—व्यक्ति को भी, जाति को भी, देश को भी। कोई नहीं जानता कि विधाता का धर्म-फल-विधान कौन-सा रूप लेने जा रहा है। मारी दुनिया को बिना छोड़ो, अपनी चिन्ता करो। भारतवर्ष को धर्म-व्यवस्था में बहुत छिद्र हो गए हैं।' तापस के माध्यम से लेखक ने देश में जमी कीट की ओर संकेत किया है। वह धार्मिक आडम्बरों को देश के लिए बहुत बड़ा अभिशाप समझता है।

लेखक समस्त जन-समूह को दिग्-मूढ़ और भ्रमित पाता है। दैवी शक्तियों के प्रति जन-समूह की भावना और मोह को वह बहुत बड़ी विडम्बना समझता था। केवल दैवी शक्तियों का विश्वास मनुष्य को कहीं का नहीं छोड़ेगा। यही कारण है कि सीढ़ी मोना कहता है—'वे मूढ़ हैं जो भौतिक और दैवी शक्तियों का सामंजस्य नहीं कर सकते।' केवल दैवी शक्ति पर विश्वास करने वाले धीरे-धीरे धारम-विश्वास खो बैठते हैं। यदि धारमविश्वास नहीं है तो किसी भी राष्ट्र का भविष्य भयंकराच्छन्न हो माना जाएगा। इसीलिए विद्याधर भट्ट कहता है—'क्षत्र बल से हारना हारना नहीं है, धारमबल से हारना ही वास्तविक पराजय है। बेटी, सारा-का-मारा देश विदेशियों में आक्रांत हो जाए, मुझे रंजमान भी चिन्ता नहीं होगी, यदि प्रजा में धारम-विश्वास बना रहे, अपने गौरवमय इतिहास की प्रेरणा आपत रहे।' सिद्धियों के पीछे ढोड़ना केवल घुमरीजिका है। मनुष्य की सबसे बड़ी शक्ति उसका चरित्र-बल है। साधना-निरत अमोघवज्र के माध्यम से लेखक ने यह सिद्धांत-यथ प्रतिपादित किया है—'सिद्धियाँ मनुष्य को कुछ विशेष बल नहीं देती। एक साधारण किमान, त्रिमये दया-माया है, सच-भूठ का विवेक है और बाह्य-भीतर एकाकार है, वह भी बड़े-से-बड़े मित्र से ऊँचा है। चरित्र-बल समस्त शक्तियों का धरातल भंडार है। त्रिम मायना से यह महान् शक्ति-स्रोत सूख जाता है, वह व्यर्थ है।' द्विवेदी जी ने उम साम्राज्य को पशु कहा है जिसकी स्वतंत्र इच्छा समाप्त हो जाती है। जो रुढ़ियों, घात बाजों और शास्त्र-विधानों के द्वारा चलाया जाने लगता है। व्यक्ति को पशुना से कहीं अधिक भयंकर होती है समाज की -

का वर्तमान अवस्था हमें पता है

अपने अपने अजनबी

प्रयोग की दृष्टि में अनेक का प्रत्येक उपन्यास अपना गहरा रखता है। 'अपने अपने अजनबी' में उन्होंने पारचाय जीवन की उन विमोचकामयी स्थिति का मर्मस्पर्शी चित्रण किया है जिसमें बहो का नाधारणतः प्रत्येक व्यक्ति भाग्यहीन है और जिसमें अपने-अपने भी अजनबी जैसे प्रतिभासित होते हैं। प्रकाशकीय बकवच्य में ऐसा कहा गया है कि 'मृत्यु से साक्षात्कार' को विषय बनाकर मानव के जीवन और उनकी नियति का इतने काम और इतने सरल शब्दों में ऐसा मार्मिक और भव्य विवेचन शायद कोई दूसरा लेखक कर सकता था। 'मदक' इन उपन्यासों को 'यूरोपीय सम्यता' पर व्यंग्य मानते हैं और बिस्वम्भर 'मानव' इन मृत्यु के साक्षात्कार का उपन्यास न वह 'यूरोप के जीवन पर, जहाँ आत्मीयता की भारी कमी है, गहरा व्यंग्य' मानते हैं।^१ रामस्वरूप चतुर्वेदी और डॉ० रघुवंश इस उपन्यास में अस्तित्ववादी प्रतिमानों का प्रयोग तो मानते हैं, किन्तु वे इसे अस्तित्ववादी उपन्यास नहीं कहते।^२ गंगाप्रसाद वादेय के अनुसार 'इस उपन्यास में मास्पर्स का चिंतनशील शुद्ध अस्तित्ववाद नहीं है। लेकिन इसमें सार्त्र के विकृत अस्तित्ववाद का प्रतिपादन अवश्य हुआ है।'^३ डॉ० देवराज ने इस उपन्यास को अस्तित्ववादियों के से अतिशयित अथवा अतिरजित स्थितियों के माहिर्य (सिट्रेवर डॉ० एनस्ट्रीम मित्रुएलन्स) की कोटि में रखा है।^४ वस्तुतः लेखक ने इस उपन्यास में अस्तित्ववादी दृष्टि को ही स्थापित करने का प्रयत्न किया है। मह दुमरी बात है कि इस प्रयत्न में उसे यथेष्ट सफलता नहीं प्राप्त हो सकी है।

१. माध्यम (अक्टूबर, १९६४), पृष्ठ ६३।

२. माध्यम,, पृष्ठ ८२-८०, ८३।

३. माध्यम,, पृष्ठ ६०।

४. हिन्दी साहित्यी १९६१, पृष्ठ १३३।

‘अपने अपने अजनबी’ लेखक की सहज अनुभूति से निष्पन्न उपन्यास नहीं है। वरन् इसमें लेखक आरोपित अनुभूति को लेकर चला है। यही कारण है कि इस उपन्यास में आद्यन्त सहजता नहीं है। पश्चिम का जीवन वैयक्तिक सम्बन्धों की विरलता के कारण हिमावृत उस काठपर के जीवन के समान है जिसमें दो प्राणी परिस्थितिवश बन्द होने के लिए विवश हो गए हैं, किन्तु वे दोनों अपने चारित्रिक-वैशिष्ट्य के कारण एक दूसरे से अजनबी हैं और अजनबी बने रहना चाहते हैं। लेखक ने हिमावृत काठपर और प्लावनदस्त धनुषाकार पुल की योजना प्रतीकात्मक रूप में इसी तथ्य पर प्रकाश डालने के लिए की है। अस्तित्ववाद का चरम विकास दो महापुरुषों की विभीषिकामयी स्थिति में हुआ है। यही कारण है कि उसमें विवशता और नैराश्य का स्वर मुखर है और मृत्यु की अनिवार्यता के कारण मानव की असहाय स्थिति का अत्यन्त मार्मिक विवेचन है। मनुष्य का अस्तित्व मृत्युन्मुख है। कोई उसे बचा नहीं सकता। इस निराशाभयी स्थिति में वह अपनी सत्ता महानुन्य में उछाली हुई पाता है। लेखक ने ‘अपने अपने अजनबी’ में उसे बेग़ानुभूति के रूप में चित्रित करने का प्रयत्न किया है।

अस्तित्ववाद में अस्तित्व तत्त्व का पूर्ववर्ती है। मानव-स्वभाव जैसी वस्तु अस्तित्ववादी को स्वीकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति अपना निर्माण स्वयं करता है। सार्त्र के अनुसार “मानव स्वभाव का कोई अस्तित्व नहीं है, क्योंकि मानव-स्वभाव के सामान्य प्रारम्भ के निमित्त ईश्वर नाम की कोई सत्ता नहीं है। मनुष्य साधारण रूप में है। केवल इतना ही नहीं कि वह स्वयं जो होने का विचार करता है, वही वह है, बल्कि वह वह है जो होने की इच्छा वह करता है और अस्तित्व के अनुरूप वह स्वयं जो होने का विचार करता है। मनुष्य अपने भाग्यो जो बनाता है, उनके अनुरूप वह और कुछ नहीं है।” सार्त्र के इस दृष्टिकोण से यह बात स्पष्ट होती जाती है कि अस्तित्ववादी मानव-विकास को स्वीकार नहीं करते। अज्ञेय को अपनी मौलानिक में ऐसे स्थल नहीं मिलें हैं जहाँ वे इस दृष्टिकोण को अपनाते की चेष्टा करते,

अभीष्ट है। मानव जीवन की विवशता को धीरे संकेत करते हुए सार्त्र कहते हैं—
‘सभी जीवित प्राणी अकारण ही उत्पन्न हुए हैं, अपनी दुर्बलता के माध्यम से जीते हैं
धीरे अकस्मात् मर जाते हैं।’.....मनुष्य एक निरर्थक प्राणि है। यह निरर्थक है कि
हम उत्पन्न हुए हैं, यह निरर्थक है कि हम मर जाते हैं।’

अस्तित्ववाद अहं-केन्द्रित दर्शन है। अस्तित्ववादी बड़ी प्रबलता के साथ यह
अनुभूत करता है कि ‘मैं हूँ।’ सार्त्र ने ‘मैं हूँ’ के समाजीकरण का प्रयत्न किया है।
उनके अनुसार ‘मनुष्य दूसरे के माध्यम से ही अपने भाग को जानता है। उसके अस्तित्व
के लिए दूसरे का अस्तित्व अनिवार्य है।’ इस प्रकार मनुष्य को ‘मैं हूँ’ की अनुभूति के
लिए दूसरे के अस्तित्व को स्वीकार करना पड़ता है। ‘मैं हूँ’ की अनुभूति सह अस्तित्व
की भावना में उतनी प्रबलता के साथ नहीं हो सकती जितनी प्रबलता के साथ विरोध
की स्थिति में होती है। इसी कारण अस्तित्व के अनिरेक को स्वीकार करने वाले
विरोधात्मक स्थिति को दृढ़ता के साथ अपना लेते हैं। ‘अपने अपने अजनबी’ में योके
के मन में सेल्मा के प्रति बार-बार विरोध भाव उत्पन्न होता है और उसका विरोध
भाव जितना प्रबल होता है, उतना अपना अस्तित्व के प्रति मोह उतना ही प्रबल और
दृढ़ हो जाता है। इसी कारण वह विरोध को कमकर पकड़े रहना चाहती है। यहाँ
तक कि उसका विरोध परम विसर्गन का अन्तःधारण कर लेता है। इसी प्रकार सेल्मा
के मन में भी यान के प्रति विरोध भाव उमड़ आता है और वह परम गीता तक इस
विरोध को दृढ़ बनाए रखती है। अहं-केन्द्रित भाव और विरोध के कुछ उदाहरण
देखिए—

“सेल्मा को एकाएक ऐसा लगा कि दुनिया का मनमन्य और कुछ नहीं है सिवा
इसके कि एक वह है और बाकी ऐसा सब है जो कि वह नहीं है और जिनके माथ
उसका केवल विरोध का सम्बन्ध है। यह विरोध ही एकमात्र प्रुषता है जिसे उसे
कमकर पकड़े रहना है, जिसे पकड़े रहने के अपने सामर्थ्य को उसे हर मापन में
बँडाना है।”

“लेकिन इस तरह वह नहीं छोड़ेगी, कभी नहीं छोड़ेगी ! विरोध—एक माप
प्रुष—जीवन का महाराज...”

“दोष माँग का है, भाँग विरोध की निश्चिन्ता में उगन्न होती है, विरोध प्रुष है
और उसे पकड़े ही रहना है...”

१. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ८४।

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ६०।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ११।

दूसरों की उपस्थिति में अपने अस्तित्व को बोध नहीं तीव्रता से होता है और विरोध की स्थिति में तो अपने अस्तित्व के प्रति सजगता और अधिक बढ़ जाती है। सेल्मा इसी विरोध की स्थिति में अपने अस्तित्व के प्रति सजग है, किन्तु उसे अपने अस्तित्व के साथ ही साथ यान के अस्तित्व का बोध होता रहता है। उससे अपमानित होने पर उसके मन में प्रतिशोध का भाव जाग्रत अवश्य होता है, पर वह प्रतिशोध लेने में समर्थ नहीं हो पाती। उसकी क्षणता, उसका मोह और विरोध के लिए उसका विरोध बढ़ता ही जाता है और अतिरेक पर पहुँच जाता है। अपनी इन्हीं भावनाओं के कारण उस धनुषाकार पुल पर वह अपने आपको नितांत अकेली पाती है। अकेलेपन की विवशता भी अस्तित्ववादी दृष्टि की एक विशेषता है। यान के इस कथन से इस बात की पुष्टि हो जाती है—

‘मरेगा तो शायद हम दोनों में से कोई नहीं—तुम्हारी हरकत के बावजूद अभी तो नहीं लगता कि मैं मरने वाला हूँ। लेकिन अगर सचमुच यह बाढ़ ऐसी ही इतने दिनों तक रही कि मैं झूला मर जाऊँ, तो तुम बचकर कहाँ जाओगी? बल्कि अकेली तो तुम अब भी हो, जबकि मैं नहीं हूँ। और शायद मर ही चुकी हो—जब कि मैं अभी जिन्दा हूँ।’

यान के मन में सेल्मा के प्रति कोई विरोध भाव नहीं है। हाँ, उसके व्यवहार के कारण उसके प्रति घृणा ज़रूर है। किन्तु सेल्मा अपने विरोध-भाव के कारण पूर्णतया भिन्न स्थिति में है। उसकी अपने निजी अस्तित्व के प्रति सजगता जहाँ उसके निजी अस्तित्व की अधिक प्रखर बना देती है, वहीं दूसरे के अस्तित्व के तिरस्कार के कारण उसका अकेलापन और अधिक घनीभूत हो जाता है। विरोधभाव के माय अकेलेपन की अनुभूति उसे अत्यन्त व्यापक धरातल पर होती रही है। इनके प्रतिरक्त सेल्मा के पूर्वपक्ष में दूसरा कोई अस्तित्ववादी तत्त्व दृष्टिगत नहीं होता। उसने अपनी इन्हीं दोनों भावनाओं के कारण अतः जीवन से समझौता कर लिया। यान के माथ विवाह कर लिया। लेखक ने उसके जीवन के इस पक्ष को बहुत ही सुन्दर ढंगों में अंकित किया है—

जीवन जलाकर पकाया गया है और जिसका साम्रा करना ही होगा क्योंकि वह धकेले गले से उतारा ही नहीं जा सकता—अकेले वह भोगे मृगता ही नहीं ।'

यह जीवन का स्वस्थ पक्ष है । अस्तित्ववादी रचनाओं में जीवन का ऐसा उदा दृष्टिगत नहीं होता । परमशून्यता या कुछ न होने के भाव को अपनाकर चरने के कारण अस्तित्ववादी सर्जक अपने साहित्य में विसंगतियों को अतिप्रमुखता प्रदान करते हैं तथा जीवन के जुगुप्सित पक्ष के चित्रण में अधिक रस लेते हैं । किन्तु सार्त्र प्रादि सैद्धांतिक रूप में जीवन के स्वस्थ पक्ष को स्वीकार करते हैं ।

निरपेक्ष अस्तित्ववादी ईश्वर को स्वीकार नहीं करते । किर्केगार्ड ईश्वरवादी थे । इस कारण उनमें आस्था थी, किन्तु निरपेक्ष अस्तित्ववादी ईश्वर को नकारने के कारण आस्था विहीन हैं । किर्केगार्ड के अनुसार मनुष्य ईश्वर से पृथक् कर दिया गया है । इस कारण मनुष्य को गहन गर्त में झूढ़ने का खतरा मोल लेना चाहिए । ईश्वर और मनुष्य के बीच जो बहुत बड़ा व्यवधान है, उसके कारण मनुष्य अपने प्रयत्न से न तो शिव ही प्राप्त कर सकता है और न तो आस्था ही । इस कारण उसे भ्रमजाल में झूढ़ने का खतरा उठाना चाहिए । अनीश्वरवादी इस व्यवधान को शून्यता-पूर्ण शून्यता की सजा दे देता है, क्योंकि वह ईश्वर को स्वीकार नहीं करता । इस प्रकार शून्यता—कुछ न होने का भाव—वेन्द्रीय अनुभूति हो जाती है । अतः इसे भावेन के साथ अपना लिया जाता है । मनुष्य भ्रमजाल में झूढ़ने का खतरा उठाने के स्थान पर स्वयं अपने को शून्यता में निमज्जित कर देता है । उसे सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है और अनास्था को अपनाते हुए वह अथ और कम्पन का अनुभव करता है ।

डर भी ।'^१

'निरे भजनवी डर के साथ क्रीड होकर कैसे रहा जा सकता है ? नहीं रहा जा सकता ।...मैं तो भजनवी डर की बात कह गई...भभी तो हम-तुम भी भजनवी स हैं, पहले हम सोच तो पूरी पहचान कर लें ।'

कुछ न होने का भाव—'हम पहचानते हैं अनिवार्यता, हम पहचानते हैं प्रतिभ और चरम और सम्पूर्ण और अमोघ नकार—जिस नकार के भागे और कोई सवाल नहीं है और न कोई भागे जवाब ही.....इसीलिए भीत ही तो ईश्वर का एकमात्र पहचाना जा सकने वाला रूप है । पूरे नकार का ज्ञान ही सच्चा ईश्वर-ज्ञान है ।'^२

'न होना । न होना...होना, न होना । होना और न होना—और एक साथ ही होना और न होना.....।'^३

पुन्यता की स्वीकृति के साथ निरपेक्ष अस्तित्ववादी विसंगति को स्वीकार कर लेता है । योके के चरित्र तथा उसके व्यवहार में भासत इस प्रकार की विसंगति मिलेगी । इसी विसंगति को देखकर कुछ आलोचकों ने योके को न्यूरोटिक सिद्ध किया है, किन्तु यह न्यूरोटिक नहीं है । महापुन्यता में समग्र भाव से निमग्नित हो जाने के कारण नैराश्य जनित मनःस्थिति उसे ऐसा व्यवहार करने के लिए विवश बना देती है और उसके चरित्र तथा व्यवहार में अनेक प्रकार के विरोधात्मक तत्व समाहित हो जाते हैं । जबकि सेल्मा के चरित्र में जो विरोधात्मकता मिलती है वह मात्र व्यवधान जनित विकलता या निराशा का प्रतिफल है । वह इस नैराश्य से विजित नहीं होती, अपितु उसका सामना करने के लिए तत्पर रहती है; जबकि नैराश्य में सर्वथा निमग्नित हो जाने के कारण योके को सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है । वह अपने भावको सभी प्रकार से असहाय पाती है । दोनों में जो अंतर है वह योके के निम्नलिखित चिंतन से स्पष्ट हो जाता है—

'और ठीक यही पर फर्क है । वह जानती है और जातकर मरती हुई भी लिए जा रही है । और मैं हूँ कि जीती हुई भी मर रही हूँ और मारना चाह रही हूँ ।'^४

नैराश्य का यह सतत संवृद्धण और मृत्यु का चिंतन योके को सर्वथा दुर्बल बना देता है । उसे पतुर्दिक् मार्ग के रूप में मृत्यु ही दिखाई देती है ।

१. अपने अपने भजनवी, पृ० १० ।

२. अपने-अपने भजनवी, पृ० ५४ ।

३. अपने-अपने भजनवी, पृ० ५६ ।

४. अपने अपने भजनवी, पृ० ३८ ।

‘शायद यही वास्तव में मृत्यु होती है, जिसमें कुछ भी होता नहीं, सब कुछ होठे-होठे रह जाता है। होठे-होठे रह जाना ही मृत्यु का वह विशेष रूप है जो मनुष्य के लिए चुना गया है जिसमें कि विवेक है, अच्छे-बुरे का बोध है।’^१

‘अनन्तरण धगर हुआ है तो मृत्यु का धोर वह मृत्यु ऐसी नहीं है कि गाने से उसका स्वागत किया जाए।’^२

निरपेक्ष अस्तित्ववादी सबसे अधिक खोर मृत्यु पर ही देते हैं। किर्कगार्ड भी मृत्यु पर खोर देते हैं, पर निरपेक्षवादियों के समान नहीं। किर्कगार्ड के लिए ‘हमारा जीवन मृत्युमग्न अस्तित्व है, ऐसी क्षणता है जो अनिवार्यतः मृत्यु की ओर से जाती है।’ उनके लिए यह एक सुनोनी है, जिसकी अनिवार्यता का ज्ञान हमें इन्डिमात्रीत पर अपनी दृष्टि अमाने के लिए विवश कर देता है, किन्तु निरपेक्षवादी मृत्यु के सतत चिंतन के कारण अमावात्मक दृष्टि धरना लेते हैं। उनके लिए सब कुछ निरर्थक प्रतीत होता है। मेत्मा धोर योके में भी यही अंतर है। मेत्मा विवशता की इस स्थिति में ईश्वर को छोड़ लेना चाहती है, जबकि योके के लिए मृत्यु ही ईश्वर है।

‘हाँ योके, मैं भगवान् को छोड़ लेना चाहती हूँ। पूरा छोड़ लेना कि कहीं कुछ उधरा न रह जाए।’^३

योके—‘मैं धगर ईश्वर को नहीं मान सकती तो नहीं मान सकती, धोर धगर ईश्वर मृत्यु का ही दूसरा नाम है तो मैं उसे क्यों मानूँ? मैं मृत्यु को नहीं मानती, नहीं मान सकती, नहीं मानना चाहती। मृत्यु एक झूठ है, क्योंकि वह जीवन का अन्त है।’^४

मृत्यु का अन्त चिंतन उसे मृत्यु को नकारने की स्थिति में ले जाता है, किन्तु इस नकार में मृत्यु की ओर भी स्वीकृति निहित है। उसे आधुनिक निरर्थकता ही निरर्थकता प्रतीत होती है और वह अपने अन्त अस्तित्व की अर्थता मृत्युमग्न गती है। उसका अर्थ अन्त अस्तित्व की मृत्यु के अन्तर्गत देना ही अर्थता है, जबकि सर्वत्र उसे मृत्यु की अर्थ परिध्याय दिखाई देती है—

‘अर्थ। सब अर्थ। वह मृत्यु-अर्थ नहीं देती, न देती, सब अर्थ ही ही हुई है, सब कुछ में नहीं हुई है। सब कुछ अर्थ हुआ है, वह अर्थ है, विवश है —अनन्तरण...’^५

१. अपने अपने अजनबी, पृ० १८।

२. अपने-अपने अजनबी, पृ० १४।

३. अपने-अपने अजनबी, पृ० ४१।

४. अपने-अपने अजनबी, पृ० १३।

५. अपने अपने अजनबी, पृ० १००।

‘केवल मृत्यु की प्रतीक्षा—मरने की प्रतीक्षा—सड़ने और गंधने की प्रतीक्षा... वह गंध पहले ही सब जगह और सब कुछ में है और हम सर्वदा मृत्यु का सम्पादन रहते हैं ।’^१

जन्म और मृत्यु दोनों रहस्यारमक होते हैं । जन्म के रहस्य से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि हम अपने अस्तित्व को धरण करने में स्वतन्त्र नहीं हैं । यह हमारे लिए आरोपित है, किन्तु अस्तित्ववादी अस्तित्व की पूर्णवर्तिता को संगत सिद्ध करने के लिए हमें अपना ही धरण सिद्ध करते हैं । अस्तित्ववादी यह स्वीकार करते हैं कि हम जीने लिए विषय हैं और हम मरने के लिए विषय हैं । हम इस संसार में भ्रमहाय छोड़ गए हैं । सार्थ के अनुसार ‘मेरा भय स्वतन्त्र है, वह स्वतन्त्रता का प्रकाशन है । अपनी स्वतन्त्रता को भय में रखा देता हूँ और इस प्रकार मुझे स्वतन्त्रता प्राप्त है इस प्रकार अस्तित्ववादी भय और विवशता को भी अपनी स्वतन्त्रता स्वीकार करे हैं । लेखक ने ‘अपने अपने अजनबी’ में इस विवशता पर अच्छा प्रकाश डाला । सेल्मा की अकेले रहने की भावना जानकर योके ने उससे कहा था—

‘अगर वैसा है तो मुझे दुःख है, पर मेरी लाचारी है । यह तो कह नहीं सकती मैं अभी खली जाती हूँ । यह मेरे बस का होता—’^२

यह कितनी विवश है कि वह सेल्मा के अकेले रहने की भावना का सामना करने में भी समर्थ नहीं है ।

मनुष्य अपने ऐतिहासिक परिवेश में फँके दिया गया है । वह कुछ भी अपने लिए स्वतन्त्र नहीं है । सेल्मा कहती है—

‘और स्वतन्त्रता—कौन स्वतन्त्र है ? कौन चुन सकता है कि वह कैसे रहेगा, या नहीं रहेगा ? मैं क्या स्वतन्त्र हूँ कि मैं बीमार न रहूँ—या कि भव बीमार हूँ तो क्या इतनी भी स्वतन्त्र हूँ कि मर जाऊँ ।’^३

सेल्मा अपनी ऐतिहासिक स्थिति को स्वीकार कर लेती है । इस कारण उसकी स्वतन्त्रता की कल्पना देश-कालसापेक्ष है, किन्तु निरपेक्ष अस्तित्ववादी ऐतिहासिक स्थिति के स्मान पर नैराश्य को स्वीकार करते हैं और नैराश्य तथा भय में ही अपनी स्वतन्त्रता प्रक्षेपित कर देते हैं ।

योके की दृष्टि में भी ‘कही बरण की स्वतन्त्रता नहीं है । हम अपने बंधु का धरण नहीं कर सकते—और अपने अजनबी का भी नहीं...’ हम इतने भी स्वतन्त्र

१. अपने-अपने अजनबी, पृ० १०८ ।

२. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ २६ ।

३. अपने अपने अजनबी, पृष्ठ ४७ ।

नहीं है कि धर्म धर्मही की बात है। ११

मानव जीवन विवेक की ओर आगे का जीवन है। धर्म की गता महानुत्तम में लीन है उन्हीं वह धर्म की बातों के लिए स्वयं नहीं है। स्वतंत्र होने के लिए विवेक है जोकि वह देना है।

धर्मवैवाद में धर्म का महत्व है—धर्म धर्म का, काम की प्रथा परम्परा का नहीं। 'अपने अपने धर्मही' में लेखक ने अनेक स्थानों पर धर्मधर्म-धर्म की व्याख्या की है।

'हमारे लिए समय करने पहले धर्म है—जो धर्म नहीं है वह समय नहीं है। १२

'समय मात्र धर्म है, इतिहास है। हम सदर्भ में 'धर्म' वही है जिसमें धर्म ही है लेकिन जिसका इतिहास नहीं है, जिसका धर्म-धर्म कुछ नहीं है, जो कुछ वर्तमान है, इतिहास से परे, स्मृति के गर्भ में धर्म, गति से धर्म। १३

इसके साथ ही धर्मवैवाद धर्मधर्म को केवल धर्मधर्म को सदाई मानते हैं। जो धर्म नहीं है उसे सामान्य प्रत्यक्ष के रूप में वे स्वीकार नहीं कर सकते।

'क्या 'वह है' और 'मैं हूँ' ये दोनों धर्मधर्म की ओर पर धर्म-धर्म का के, धर्म-धर्म का के, धर्म-धर्म धर्मधर्म के ही बोध नहीं हैं? 'वह है' के जोड़ का बोध यह भी है कि 'वह नहीं है', लेकिन 'मैं हूँ' के साथ उसका उलटा कुछ नहीं है। 'मैं नहीं हूँ' यह बोध नहीं है बल्कि बोध का न होना है। १४

'धर्म और धर्म की बात—लेकिन धर्म और धर्म सब कैसे हैं अगर उनका बोध ही नहीं है। १५

इसका भी स्वयं-स्वयं नहीं है। धर्म की स्वतंत्रता किसी को नहीं है और धर्म न करने की स्वतंत्रता भी किसी को नहीं है। सभी धर्म और धर्म के लिए विवेक है। धर्म के धर्मधर्म के रूप में धर्म का धर्म किया, पर क्या यह धर्म

१. अपने अपने धर्मधर्म, पृष्ठ ११४।
२. अपने अपने धर्मधर्म, पृष्ठ २३।
३. अपने अपने धर्मधर्म, पृष्ठ २३।
४. अपने अपने धर्मधर्म, पृष्ठ २५।

वरण या भयवा परिस्थिति अन्य विषयता ? जर्मन सैनिकों ने उसकी मन्तव्यता मान्दोलित कर दिया । उनके दुर्ब्यवहार ने उसकी जिजीविषा समाप्त कर दी । जर्मन की वेश्या, यह रूप उसे कितना कुत्सित और बीभत्स प्रतीत हुआ । उसने इस प्रकार के पुण्युत्सित जीवन से मृत्यु का वरण पसन्द किया । वैसे भस्तिरववादी के सामने नैतिकता का कोई प्रश्न नहीं है । कामू ने कहा है—यदि हम किसी वस्तु पर विरक्त नहीं करते, यदि किसी वस्तु का कोई मूल्य नहीं है और यदि हम कोई मूल्य स्वीकार नहीं करते तो प्रत्येक बात संभव है और किसी वस्तु का कोई महत्त्व नहीं है । हृत्पारा न तो बुरा है और न तो भयंकर है । भस्त्व-सर्व मान संयोग या सन्नत है । किन्तु योके इस सीमा तक भस्तिरववादी नहीं है । इसी कारण अपमानित-पुण्युत्सित जीवन की अपेक्षा मृत्यु को उसने भंगीकार किया ।

भजेय ने एक स्थान पर जीवन की विवर्द्धमान शून्यता एवं जीवन के विषय मूल्यों का बहुत ही मार्मिक चित्र प्रस्तुत किया है—

‘मजनबी नेहरे, मजनबी भावाजें, मजनबी मुदाएँ और वह मजनबीपन के एक-दूसरे को दूर रखकर उससे बचने का ही नहीं है, बल्कि एक-दूसरे से सम्पन्न स्थापित करने की असमर्थता का भी है—जातियो और संस्कारों का मजनबीपन, जीवन के मूल्य का मजनबीपन ।’

वस्तुतः मानव की वैयक्तिकता सामूहिक जीवन में बहुत बड़ा व्याघात उत्पन्न करती है । भस्तिरववाद वैयक्तिक अनुभूति को ही सार्वक मानता है और कुछ न हो के भाव को घणनाकर जीवन के समस्त मूल्यों को विषयित कर देता है । इस स्थिति में व्यक्ति व्यक्ति के लिए मजनबी-ता ही रह जाता है और मानवीय भाव सहानुभूति, करुणा, ममता आदि के स्रोत सूख जाते हैं ।

अन्त में अग्रप्राप्य से साम्प्रदाय में योके की मृत्यु दिखाकर लेखक ने संभव भारतीय दर्शन की वह विशिष्टता दिखानी चाही हो कि एक सामान्य भारतीय के लिए जीवन और मरण उस क्षण में पड़ेनी नहीं है जिस रूप में एक सामान्य

निकना को ढेरी न था जाए जिनमें जीवन-मन्त्रित घरने मस्तिष्क को ही लो दे ।
 घाना और घास्या का स्वर नहीं है । हमी कारण एक-एक वाक्क उलझा-उलझा है
 और लेताक हम कारण घरने पार्श्वों को जीवित भी नहीं बना सका है । दोनों प्रमुख
 पात्र नियति की पुत्तलिकाएँ हैं ।

